Class I

PRESENTED TO THE Shelf No.
4057.7

Public Library of the City of Boston

SICUT PATRIBUS, SIT DEUS NOBIS

BOSTONIA
CONDITA A.D.
1630.

CIVITATIS REGIMINE DONATA A.D. 1822.

By Joshua Bates, Esq.
Received

Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/generalbassindre00daub

General-Baß

in drey Accorden,

gegründet

in den Regeln der alt- und neuen Autoren,

nebst einem hierauf gebaueten Unterricht:

wie man

aus einer jeden aufgegebenen Tonart, nur mit zwey Mittels-Accorden, in eine von den drey und zwanzig Tonarten die man begehret, gelangen kann,

und der

hierauf gegründeten Kunst zu präludiren,

wie auch zu jeder Melodie einen Baß zu setzen,

daß also

durch diese neue und leichte Anleitung, zugleich auch zur Composition unmittelbar der Weg gebahnet wird

von

Johann Friedrich Daube,

Hochfürstlich-Würtembergischen Kammer-Musicus.

Leipzig 1756.

Verlegts Johann Benjamin Andrä.

Buchhändler in Frankfurt am Mayn.

Sept. 15, 1851

1000

Dem

Durchlauchtigsten Fürsten und Herrn,

HERRN

CARL,

Herzogen zu Würtemberg und Teck,

Grafen zu Mömpelgard, Herrn zu Heidenheim und Justingen, ꝛc. ꝛc.

Rittern des goldenen Vließes, und des löblich-schwäbischen Kreyses General-Feld-Marschall,

ꝛc. ꝛc.

Meinem gnädigsten Fürsten und Herrn.

Durchlauchtigster Herzog,

Gnädigster Fürst und Herr!

Ew. hochfürstliche Durchlauchtigkeit geruhen gnädigst, sich ein Buch, welches von dem Grunde der Musik auf eine neue und kurze Art handelt, vorlegen zu lassen. Ich habe es in Höchstderoselben Diensten aufgesetzet.

Dahero bitte ich, dieses geringe und kleine Zeichen meiner unterthänigsten Dankbegierde eines gnädigen Blickes zu würdigen. Dieses wird meine Bemühung noch fernerhin befiedern, mehrere musikalische Wahrheiten zu untersuchen, und sie dem Publi-

co nach der Maße meiner geringen Kräfte mitzutheilen, um dadurch die Liebe zu dieser Wissenschaft noch weiter auszubreiten, und mich darinn von Tag zu Tag mehrers zu perfectioniren.

Der Allerhöchste erhalte **Ew. hochfürstliche Durchlauchtigkeit** bis ins späteste Alter in allem höchstbeglückten Wohlseyn.

Ich verharre Zeitlebens in tiefster Unterthänigkeit

Durchlauchtigster Herzog,

Gnädigster Fürst und Herr,

Ew. Hochfürstl. Durchlauchtigkeit.

Stutgardt, den 30 März 1756.

unterthänigster Knecht
Johann Friedrich Daube.

Vorbericht.

Daß die praktische Musick, sowohl in der Ausübung auf den Instrumenten, als auch in dem Singen und in der Composition, heutiges Tages zu einer großen Vollkommenheit gelanget sey: hieran wird nur derjenige zweifeln, der ihre erstaunliche Größe noch niemals eingesehen hat. Ja, es giebt viele, die da gar behaupten wollen, als sey die praktische Musick auf den höchsten Gipfel der Vollkommenheit gestiegen.

Der Grund dieser Vollkommenheit besteht in der Kenntniß des General-Basses, und in der Composition. Obgleich einige, auch ohne diese Kenntniß, es in der praktischen Musick weit bringen; so bleiben sie dennoch in der Ungewißheit, eine Manier gehörig anzubringen. Geschieht auch dieses bisweilen: so haben sie es entweder, bey eben dieser Stelle, von andern gehöret, oder aber: ist es von ungefähr gerathen. Gewiß ists, daß ein solcher das rührende, das feine, das zärtliche, welches doch die Seele der praktischen Musick, nimmermehr mit Gewißheit erhalten wird. Wie nöthig nun die Kenntniß des General-Basses einem Sänger und Instrumentisten ist: so nützlich ist die Theorie einem Componisten. Wie viele sind, die da componiren, und nicht einmal wissen: ob dieser oder jener Satz gegründet, oder nicht ist. Werden sie deshalben befragt;

fragt; so berufen sie sich auf das Zeugniß berühmter Männer: die eben diesen Satz: nicht aber einerley Bewegungs-Grund dazu gehabt haben.

Alle Wissenschaften sollen, so viel nur möglich, ihren hinreichenden Grund haben, worunter die Musick nicht auszuschließen: wenn nur ein jeder, ihn aufzusuchen, sich ließe angelegen seyn. Jetziger Zeit können wir uns so wenig über den Mangel genugsamen Unterrichts beklagen, als die praktische Musick von so vielen getrieben, und so stark ausgeübet wird. Allein, was den Unterricht in dem General-Basse und in der Composition betrifft a); so kann man ihn selten gut haben. Die Ursache möchte diese seyn: Ein jeder, der eine Wissenschaft zu erlernen verlangt, bedienet sich entweder des mündlichen oder des schriftlichen Unterrichts,

a) Beyde sind so genau mit einander verknüpft, daß keine ohne die andere kann gründlich erlernt werden. Was ist der General-Baß anders, als zu der vorgelegten Baßstimme, die gehörigen Harmonien zu greifen, ja gleichsam aus dem Stegreife zu componiren? Ja es ist in gewissen Stücken noch leichter, die ordentlichen Mittelstimmen zu einer Melodie zu componiren, worzu man sich Zeit nehmen und genugsam bedenken kann, als eine unbezifferte Baßstimme (wenn sie auch keine von den schwersten wäre) ohne Hauptfehler accompagniren zu können. Hierzu gehört, neben der praktischen Ausübung auch eine theoretische Kenntniß, daß man wisse: 1) woher die meisten Accorde entspringen. 2) Wohin sie sich lenken lassen. 3) Und wie man aus dem ersten Accorde den darauf folgenden erra-

then solle. Wer den General-Baß durch Consonanzen Accorde erlernen will, wie dieses ein gewisser in seinen herausgegebenen Schriften anweiset: der, sage ich, wird hier zu kurz kommen, und nimmermehr, weder zum rechtschaffenen Accompagniren, noch zum tüchtigund gründlichen Componiren gelangen können. Ein Accompagnist soll neben der Praxis auch die Theorie des General-Basses verstehen, damit er wisse: wie die Regeln der Composition daraus entspringen. Ein gründlicher Componist kann noch eher die Praxis des General-Basses entbehren, wenn er nur die Theorie vollkommen besitzet. Doch ist beydes beysammen noch besser. Die völlige Kenntniß des General-Basses bleibt jederzeit der Grund des darauf zu bauenden melodischen Gebäudes.

richts, das ist: der Bücher. Wegen des mündlichen Unterrichts, muß ich dieses anmerken: daß es sehr schwer hält, einen Lehrmeister zu überkommen, der hierinn eine Gründlichkeit besitzet. Dergleichen Meister sind rar. Und hat man auch das Glück, einen solchen Mann in der Nähe zu haben; so hat dieser oft keine Zeit übrig, oder besitzt die zum Informiren gehörige Geduld nicht, giebt mithin nicht leichtlich Lection. Bekommt ein Anfänger einen Lehrmeister, der selbst wenig versteht: so ist leicht zu erachten, was der Schüler erlernen kann. Doch kann er sich hierbey noch glücklich schätzen, wenn ihm nur dasjenige, was sein Lehrmeister verstehet, deutlich und aufrichtig gezeigt wird. Allein, dieses geschieht auch selten genug: Denn 1) vielen mangelt die Gabe eines deutlichen Vortrages. 2) Andere halten ihren Schüler aus Nutzbegierde auf. 3) Einige verschweigen wohl gar die besten Hauptgründe.

Will nun ein Anfänger aus den Büchern sich Raths erhohlen; so wird er fast eben so viele Schwürigkeiten, als bey dem mündlichen Unterrichte finden. Die große Menge Schriften, die von der Musik handeln, und vom Anfange der Wiederaufrichtung der Musik, bis zu den Zeiten des unvergleichlichen Mathesons, und einiger andern, das ist: ungefähr nach dem Anfange des 16ten bis zu Ende des 17ten Jahrhunderts, heraus gekommen sind, b) enthalten mehren-

b) Es ist hier nicht die Meynung, als wenn die Musik wäre liegen geblieben. Nein: sondern ich will nur so viel sagen, daß nach dem Anfange des 16ten Jahrhunderts, viele Männer von der Musik geschrieben haben, indem diese Wissenschaft in Italien, durch die Aufkunft der Oper, sehr stark getrieben wurde. In Deutschland, England und Frankreich, stunden nach und nach, vortreffliche Meister auf; wie denn gleich Anfangs des 17ten Jahrhunderts, Ludovicus Viadana den General-Baß erfand, wodurch die Harmonie sehr verstärket wurde. Unter die Zahl großer Männer gehörten: Wallis, Meibom, Lülli,

mehrentheils, eine ungeheure Menge Observationen, (welche sie Regeln nannten) desgleichen, von der Folge der Con-

Prinz, Rosenmüller, Werkmeister, Kuhnau, Krieger, und andere mehr, wie solche in dem Waltherischen Wörterbuche aufgezeichnet sind.

Daß die Musik von Anbeginn der Welt, ja so zu reden, vor ihrer Erschaffung vorhanden war: nach jenem göttlichen Ausspruche; **wo warest du; da mich die Morgensterne miteinander lobeten, und jauchzeten alle Kinder Gottes!** Hiob am 38. Cap. 7. vers; wird wohl nicht geläugnet werden können. Nur mit dem Unterschiede: daß Anfangs die Vocal-Musik einzig und allein, die Beschäfftigung unserer ersten Eltern war, welche durch den Gesang der Vögel, noch mehr dazu angefeuret wurden. Zudem, was sollten sie anders anfangen und vornehmen, als ihren Schöpfer mit erhabener Stimme zu loben und zu preisen. Hieraus erhellet die treffliche Abkunft der Musik, und ihr, mit der Theologie, gleicher Vorzug vor allen Künsten und Wissenschaften. Welche Wissenschaft hat dieses Alter aufzuweisen? Sind nicht alle übrige erst durch den Sündenfall entsprossen, und haben sie nicht durch den Machtspruch: **im Schweiß deines Angesichts sollt du dein Brodt essen**, ꝛc. ꝛc. ihr Daseyn erhalten? **Adam** hat auch von seiner im Paradieße genossenen Herrlichkeit nichts dürfen mitnehmen, als das Singen, Loben und Danken. Daher wird auch das Musiciren ewig währen. Wenn alle Künste und Wissenschaften hier mit dieser Welt vergehen; so wird jene mit eindringen, um wiederum daselbst die erste und vornehmste Beschäfftigung zu seyn. Nun nach dem Sündenfalle, da die Menschen anfiengen, sich der Arbeit zu unterwerfen; worinn bestunden ihre Feyerstunden? im Singen und Spielen: wodurch sie vermittelst Hülfleistung der Natur, nach und nach allerley Instrumente erfanden. Wie denn, zum Exempel: dadurch die Anstoßung und Pressung der Luft, das Pfeifen unterschiedentlich gehört wurde; sie darauf Achtung gaben, und endlich hohle Röhren nahmen, und darein bliesen. Eine Wissenschaf' bote der andern die Hand, da auch durch den Gebrauch des Eisens, Kupfers, ꝛc. ꝛc. die stark tönende und bey dem israelitischen Gottesdienste gebräuchlichen Instrumente gar leicht konnten erfunden werden. Und da man besagte Metallen auf Holz gefüget, wurden endlich die besayteten Instrumente hervor gebracht. Wie prächtig der musikalische Gottesdienst, vor und bey **Salomons** Zeiten war, kann in Semlers Antiquitäten der heiligen Schrift ersehen werden. Die Aegyptier, und nach ihnen die Griechen, waren diejenigen, die sich ließen angelegen seyn, die Musik in großen Ehren zu halten. Wie

denn

Consonanzen, wovon man in dem dritten Hauptstücke: von den Consonanzen insgemein, des vollkommenen Capellmeisters,

denn insonderheit unter den Griechen keiner vor einen Weisen passiren konnte, der nicht auch eine musikalische Kenntniß besaße. Pythagoras und Plato haben sie, die größte Weisheit (Inbegriff aller Wissenschaften), ja sogar eine göttliche Kunst genennet. Der ernsthafte Socrates hat die Musik noch in seinem hohen Alter erlernet. Die klügsten Weltweisen hielten davor: die ganze Welt bestünde in der Harmonie, und die Himmel verursachten durch ihre Bewegung eine Harmonie. Desgleichen, daß unsere Seele und unsere Körper daraus gebildet wäre; „dahero auch die Kräfte der „Seelen, durch die Musik erweckt, und „aufgemuntert würden.„ Plato und Aristoteles haben unter andern gelehret: „derjenige, der mit Verstand, Witz „und Tugend begabet wäre, könne nicht „anders, als er müsse auch ein Freund „der Musik seyn.„ Der beliebte Plutarchus schreibt: „ein Mensch, der von seiner „Kindheit an, die wahre Musik erler„net, so, wie man sie der Jugend leh„ren solle, muß nothwendig einen Ge„schmack vor das Gute, und folglich „einen Abscheu vor dem Bösen haben: „selbst in den Sachen, die nicht zur „Musik gehören; er wird sich niemals „durch eine Niederträchtigkeit verunehren. Er wird seinem Vaterlande nützlich seyn, und in seiner Aufführung zu „Hause regelmäßig handeln. Alle seine „Handlungen, alle seine Worte werden „abgemessen seyn, und bey allen Umständen der Zeiten und der Oerter, den „Character der Wohlanständigkeit, der „Mäßigung und der Ordnung zeigen.„ Dahero hatte auch der weise Gesetzgeber Lycurgus, die Musik zu lehren, anbefohlen. Die streitbaren Lacedämonier und Cretenser, haben sich schon musikalischer Instrumenten bey ihren Kriegen bedienet. Selbst Achilles der streitbarste Held seiner Zeit, hat die Musik erlernet. Ein gleiches haben die berühmten Helden unter den Griechen und Römern gethan. Diejenigen Griechen, die in den nachfolgenden Zeiten von der Musik geschrieben, waren: Aristoxenus, der drey Bücher von der Harmonie hinterließ; Aristoteles, Euklides, Nikomachus, Alypius, Gaudentius, Bachius, Aristides, Claudius Ptolomäus, Plutarchus, Porphyrius, Bryennius, und andere mehr. Von den Griechen wurde diese Wissenschaft nach Rom gebracht, wie denn der römische Rathsherr Boethius auch einen Tractat von der Musik geschrieben. Zu Rom wurden die Festtäge der Götter größtentheils durch singen und spielen zugebracht. Die Musik brachte die römischen Schauspiele in ein weit größers Ansehen, als sie vorher hatten. Sie machte sich endlich so beliebt, daß auch die Kaiser sich damit beschäfftigen wollten. Bey dem heran-

wach-

meisters, mehrere Nachricht findet. Nun ist bey diesem Uebel nicht allein dieses schon ein großes, daß ein Anfänger eine Menge überflüßige Regeln erlernen muß; sondern, das schlimmste kommt hinzu: daß ein Schriftsteller einen Theil Regeln lobet, die der andere verwirft, wobey NB selten eine andere Ursache angezeigt wird, als: dieses ist gut, jenes aber böß, und zuweilen wird eine unharmonische Verhältniß angeführet. Mit den Dissonanzen und übrigen Theilen der Harmonie, hatte es fast einerley Bewandniß. Nun ist zwar an dem, und wird von keinem, der nur die mindeste Kenntniß der musikalischen Theorie besitzet, geleugnet werden: daß seit der Zeit, Matheson, Heinichen, Fux und einige Neuere, so vortreffliche Werke herausgegeben haben, man mithin gegenwärtigen Tractat mit recht vor überflüßig halten könne: allein, wenn man erwäget, zu welcher Zeit, bemeldte große Männer ihre Bücher geschrieben; so wird man finden, daß damals nicht allein die obengedachten häufigen Regeln, sondern noch dazu, der beständige Gebrauch der Contrepunkten, und Verabsäumung der natürlichen Melodie im Schwange war. Das ut, re, mi, fa, &c. &c. kann man auch hierunter zählen, das da, in der Composition und Aufführung, sowohl im singen als spielen, viele unnütze Schwürigkeit und Weitläuftigkeit verursachte ꝛc. ꝛc. Wenn nun dieses so berühmte musikalische Kleeblatt nur allein durch ihre Schriften, allen diesen hier bemeldten Unrath, ausgetilget hätten: was wäre

wachsenden Christenthume, wurde sie von dem heiligen Gregorius in der Kirche eingeführet, welches nachgehends von allen Päbsten ist bestätiget worden. Von Rom aus machte sie sich in andern Ländern bekannt. Im IIten Jahrhundert erfand Guido Aretinus das ut, re, mi &c. &c., und verursachte dadurch, daß die musikalischen Stücke der Nachkommenschaft deutlicher konnten aufbehalten werden. Etwas besonders ists, daß die Musik mit der Religion jederzeit zugenommen hat.

re dieses vor eine Arbeit gewesen? Man findet, daß es auch den größten Theil ihrer ohnehin großen Werken ausmacht. Was sie noch hinzu gefügt haben, besteht in der Ausweichung der Tonarten. Vom Recitativ. Von dem zierlichen Accompagniren. Von der Melodie ꝛc. ꝛc. wovon Matheson bekanntermaßen der erste war, der uns einige Regeln von der Melodie vorschrieb. Hiervon haben uns die Alten nichts hinterlassen.

Dieses wäre nun überhaupt eine kurze Beschreibung, von der mühsamen Arbeit dieser vortrefflichen Männer. Nun will ich aber auch kürzlich anzeigen, was ein jeder, insonderheit zu dieser Verbesserung, beygetragen hat. Vor das erste: so war es höchst nöthig, die überhäuften Regeln, in der Composition zu vermindern. Diese Arbeit hat insbesondere der Capellmeister Fux mit seinen vier Regeln, und Heinichen, Gasparini und Rameau, durch Entdeckung der natürlichen Fortschreitung der Tonarten, verrichtet. Wobey merkwürdig, daß diese drey Männer auf einerley Gedanken geriethen, so, daß jeder glaubte, er wäre der erste, der solche erfunden hätte. Das ut, re, mi, fa &c. wie auch den überflüßigen Gebrauch der Contrepunkten zu vertreiben, haben Heinichen und Matheson keinen Fleiß gesparet. Wem hat man die Regeln der Melodie, des Recitativs, eine genaue Beschreibung der musikalischen Setzarten, und viele andere hieher gehörige Dinge zu verdanken, als dem unermüdeten Matheson? c). Wer hat die

c) Man sollte bey den Freunden der Musik billig fragen; wer hat es weiter in der Theorie gebracht, als der arbeitsame Matheson? Dieser ists, aus dessen fruchtbarer Feder, schon ein halbes Jahrhundert die schönsten musikalischen Schriften geflossen, und uns in die Hände geliefert worden. Auch der Neid und die Eigenliebe werden ihm heimlichen Dank wissen. Sind schon einige Sachen darunter, die noch zu verbessern wären; so ist er ja ein Mensch. Hierher gehören seine ehemals geführte beissende Redensarten. Das Gute ist unver-

theatralische Auflösung der Dissonanzen, die Verwandtschaft der Tonarten, und ihre Ausweichungen wohl besser gezeiget, als der stets berühmte Heinichen? Dieses alles sind genugsame Proben ihres unermüdeten Fleißes. Nun wird vermuthlich sich niemand finden, der es diesen berühmten Männern übel nehmen wird, wenn sie alle diese Dinge, und noch andere, nicht mit aller Deutlichkeit ausgeführet haben.

Ein jeder, der nur einige Einsicht in die Wissenschaften hat, wird mir eingestehen, daß derjenige, der nach einem andern Schriftsteller lebt, mit leichter Mühe diese Arbeit verbessern könne: in gegenwärtigen Tractat ist nun dieses, wie ich hoffe, geschehen. Denn erstlich haben die drey Accorde ihren Ursprung aus der natürlichen Fortschreitung der Tonarten genommen, die von obigen Männern ist beschrieben worden. Nur mit diesem Unterschiede: daß ich über den 5ten Accord anstatt der 8, die 7 gesetzet habe. Die Ursache dieser Veränderung wird im dritten Capitel angezeiget. Zweytens: durch diese Veränderung geschieht es, daß die meisten Dissonanzen nebst ihren Auflösungen aus diesen drey Haupt-Accorden entspringen, woran vor mir schwerlich jemand gedacht hat.

Daß nun hierdurch nicht allein, die gehörige Harmonie aller im Baß zu stehender Intervallen, und die natürliche Fortschreitung der Tonarten ungleich leichter, als nach der bekannten Art zu erlernen; wie auch der Gebrauch deutlicher vorgetragen wird, hieran wird nach genauer Einsicht niemand zweiflen. Man bedenke nur: wie viele sonst nöthige Regeln zu Erlernung des General-Basses, und

unverbesserlich. Dieses verdient immerwährendes Lob, jenes aber Entschuldigung. Ich wünsche ihm noch langes Leben, damit die unordentlich-denkenden und groben Verächter der Musik, die Wirkung seiner kräftigen Panacee noch fernerhin verspüren möchten.

und der Compoſition gehören: die aber alle hier zuſammen gezogen, und in drey Hauptregeln oder Accorde gebracht worden.

Ferner habe ich alle außerordentliche Auflöſungen hier angemerket, die vorhin vielen Organiſten unbekannt waren. Ich habe auch bewieſen, daß alle gebräuchliche Intervallen, in einer jeden Tonart anzutreffen ſind. Wie auch, daß die mit ♯ oder ♭ bezeichnete Intervallen nach ihrer Tonart betrachtet werden müſſen. Die einem Organiſten ſo nöthige Kenntniß: wie man aus einer Tonart, mit ſehr wenig vermittelnden Accorden, auch in die allerentfernteſte Tonart gelangen könne: war meines Wiſſens bishero, wenigſtens nach ihrem ganzen, nur einigen großen Meiſtern bekannt, die aber dieſe beſondere Ausweichung- und Verwechſelungen nicht offenbaren wollten.

Die Tabellen geben auch genugſame Anleitung, wie man Präludien anſſetzen ſolle. Und wie die Veränderung einer jeden Stimme anzuſtellen. Wie oft ein jedes Präludium ſich natürlich verändern laſſe. Alle Tabellen beziehen ſich gleichfalls auf die drey Haupt-Accorde.

Eins habe ich noch zu erinnern, daß ich hier und da, einige ſehr nöthige Anmerkungen wiederhohlet, die aber jedesmal mit zu eben derſelben Sache gehörten. Es iſt daher mit guten Vorbedachte geſchehen. Ein Anfänger beſitzt oft die gehörige Geduld nicht, ein Buch mit großer Aufmerkſamkeit ſo zu leſen, daß ihm, bey verſchiedenen Vorfällen, dasjenige wiederum beygehet, was er vorher geleſen, und auch mit dieſem oder jenen Vorfalle verwandt iſt. Es fehlet ihm oftmals an der Beurtheilungskraft, daß er nicht weis: ob dieſes mit dem vorhergehenden genau verbunden iſt, oder nicht. Hauptanmerkungen können niemals zu viel geſagt werden. Wie oft geſchiehts, daß man eine merkwürdige Stelle in einem Buche antrifft, die, weil man

nicht

nicht sogar darauf Acht gehabt, bey der Fortlesung wieder aus dem Gedächtniß kommt, wo sie doch zu mehrerer und besserer Verständniß der übrigen Meynung dienen könnte. Daher hat mancher Leser sehr geringen Nutzen, insonderheit bey Durchlesung eines sehr weitläuftigen Werks, wenn das Gute durch so viele, und oftmals unnütze Nebendinge solchergestalt umgeben ist, daß, bis dieses durchgelesen, das nützliche jederzeit unterdrückt und vergessen werden muß. Das beste in dergleichen Fällen ist: daß man sich diejenige gute Stelle heraus schreibet, sie sodenn bey der Fortlesung vor sich hinleget, und jedesmal, die Vergleichung mit einer andern etwas ähnlichen Stelle anstellet. Wie viele Schriftsteller sind, die das allerbeste, oder so zu reden, den Schlüssel zum ganzen Werke nur einmal anführen, welches ohne recht besondere Aufmerksamkeit gar leicht wiederum vergessen wird, wo man sich nicht obigen Mittels bedienet. Viele haben dieses bey Durchlesung musikalischer Schriften erfahren, wo ohnehin, die gar zu große Weitläuftigkeit verdrießlich, sowohl vor denjenigen, der sie zu seinem Vergnügen lieset, als vor diejenigen, die einmal gedenken, ihr Brodt damit zu gewinnen: diese werden oftmals dadurch abgeschreckt, daß sie sich lieber mit einer elenden Anweisung behelfen wollen, als den Grund aus den Büchern zu suchen, wie dieses die tägliche Erfahrung bekräftiget.

Ich habe mich bey Verfertigung dieses Tractats so viel möglich der Kürze bedienet, und doch um der ganz Unwissenden Willen nicht vermeiden können, daß nicht zuweilen einige Beschreibung etwas weitläuftig gerathen ist, nur um dem größten Haufen rechtschaffen zu dienen. Wenn ich diesen Endzweck erreiche, so ist mein Bemühen genugsam belohnet. Eine Wissenschaft, die solche Vorzüge hat, dergleichen die Musik nach ihrem ganzen besitzet, verdienet wohl, daß man sie sucht, jedermann deutlich und gefällig

zu

zu machen. Wollte man auch einwenden: es wäre nichts daran gelegen, ob die Musik so gar bekannt und beliebt wäre, oder nicht, indem sie zu Verbesserung eines Staats oder zum gemeinen Besten nichts beträge; der so denket, dem rathe ich, daß er vorher eine genaue Einsicht nehmen wolle, so wird er besser denken. Ich weis wohl, daß ein großer Mißbrauch bey der Musik täglich entstehet, wodurch der gute Endzweck gehindert wird: allein, ich frage auch, welche Wissenschaft ist nicht dem Misbrauche unterworfen? Es möchte aber mancher nicht wissen, worinn denn der Nutzen der Musik bestehe: dem will ich kürzlich melden, der Nutzen bestehet darinn: erstlich, da ihr Ursprung himmlisch; so sucht sie auch nicht den Körper, sondern den Geist zu vergnügen, und diesen so zu leiten, daß er zu seinem Ursprung zurück denken könne. Dabey sollten wir uns glückselig schätzen, daß wir etwas so Gott wohlgefälliges besitzen, was die Engel selbsten treiben; und kann eine schöne Kirchen-Musik mit Recht ein Lob- und Dankopfer genennet werden. Will auch der Mensch an diesen wahren Endzweck der Musik nicht gedenken, nun, so macht sie ihn doch munter und aufgeräumt, und ist ihm nach vorhergehabten Verdruß und Arbeit, ja auch bey einer Melancholie nichts angenehmers als eine süße Harmonie.

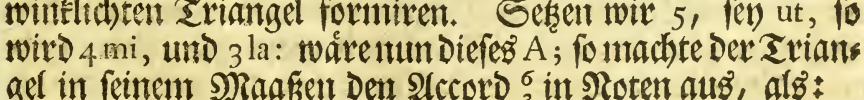
Wie viele Menschen sind nicht allein von der Melancholie, sondern auch von andern Krankheiten bloß durch die geistige Uebereinstimmung der Harmonie und der Seelen curiret worden, wie hiervon sowohl die heilige Schrift, als auch die weltlichen Scribenten des Alterthums vieles melden, und liegt nur heutiges Tages daran, daß anstatt der Uneinigkeit und Mißgunst die Eintracht und Liebe regierte; damit die Wirkung der Harmonie in die menschlichen Körper noch weiter könnte untersucht werden: an welcher Wirkung doch nicht zu zweiflen wäre, da wir ja wissen, daß alle

Körper der ganzen Welt bloß harmonisch erschaffen worden, und der menschliche Körper die größte Uebereinstimmung mit der harmonischen Proportion besitzet. Warum sollten die mit der größten Ordnung begabten Proportionen der Musik, nicht auch die unordentlichen Geister eines Kranken wieder in eine Ordnung und Harmonie bringen können? wenn nur diese so hohe Wissenschaft nicht misbrauchet würde. Wäre nun dieser Nutzen nicht groß genug? Hierher gehört auch noch dieser: daß die Musik großen Herrn nach gehabter Regierungs-Last wieder zu ihrem Vergnügen und Aufmunterung dienet. Im gemeinen Wesen, sage man mir; welche Lust ist unschuldiger, als die Anhörung einer schönen Musik? wie viele werden hierbey von anderer bösen Gesellschaft und Unordnung abgehalten? Im Felde bey Anordnung einer Schlacht, muß nicht der kriegerische Hall der Trompeten und anderer Instrumenten zur Aufmunterung dienen? Eine Weise, die von den ältesten Zeiten her ist vor gut befunden worden. Daß auch die Musik eine genaue Uebereinstimmung mit der Poesie, Baukunst, Malerey, Chymie und andern Wissenschaften habe, ist Theils schon im Alterthume bekannt gewesen, Theils zu unsern Zeiten bewiesen worden. Wie mir dann ohnlängst ein Schreiben aus Italien eingehändiget wurde, welches um seines Inhalts willen wohl verdienet, hieher gesetzt zu werden; als:

Endlich habe ich das Vergnügen, aus Dero Werthen zu ersehen, daß Sie einen Verleger zu deren Werke gefunden haben, worzu ich Ihnen gratulire. Bey dieser Gelegenheit will ich ihnen etwas melden, woran sie vielleicht noch niemals gedacht haben: nämlich, daß die musikalischen Proportionen, auch die besten und schönsten in der Baukunst seyn, wie auch mit der Proportion des menschlichen Körpers übereinstimmen. Daß diese Sache gegründet, und bereits den Alten bekannt gewesen, kann aus dem

Vitru-

Vitruvio, Lomazo, und aus der Vorrede des Vignola bewiesen werden; ja gar in neuern Zeiten gabe Ouvard einen Tractat heraus, betitelt: Application des Proportions de la Musique a l'Architecture. Allein, alle diese Schriftsteller haben sehr dunkel geschrieben, dabey den besten Vortheil verschwiegen, der darinn bestehet: daß erstlich: eben sowohl Accorde bey den Maaßen, als bey den Klängen in der Musik, anzutreffen sind. Der ganze Unterschied bestehet darinn: daß in der Musik Klänge gehöret, und in der Baukunst verschiedene Größen gesehen werden. Wie auch, daß man in der Musik verschiedene Harmonien in einem Stücke antrifft, die aber bey einem Gebäude nicht seyn können, sondern da kann nur ein, höchstens zwey Accorde angebracht werden. In der Musik kann auch eine Melodie gehöret werden, die keine Harmonie mit sich führet: hier aber muß beständige Harmonie seyn. Zweytens: werden bey Aufzeichnung- oder Abmessung eines Gebäudes jederzeit drey, höchstens vier Maaßen zum Grunde genommen: diese, wenn sie nach Art der 8en, über sich und unter sich verdoppliret werden; so können gar leicht etliche hundert Größen entspringen. Was sind nun die drey Größen anders, als die Accorde der Consonanzen, und die vier Größen die Accorde der Dissonanzen. Es ist zwar dieses schon genug, allein ich will noch einige besondere Dinge von dieser Sache anführen: das bekannte Problema, dafür hundert Ochsen geopfert wurden, bestehet darinn: daß, wenn bey einem △, die Basis vier Theile, die andere Seite drey Theile, die Hypothenusa fünf Theile hat, sie einen accuraten recht winklichten Triangel formiren. Setzen wir 5, sey ut, so wird 4 mi, und 3 la: wäre nun dieses A; so machte der Triangel in seinem Maaßen den Accord $\frac{6}{3}$ in Noten aus, als:



Dieses macht die Sache sehr wahrscheinlich, daß die alten Griechen und Römer sich dieser Art zu messen bedienet, und daher aus einer Klauen eines Löwens, den ganzen Löwen haben aufzeichnen können, wovon das Sprichwort: ex ungue leonem, entstanden.

Derjenige, dem man alle diese Erklärungen zu verdanken hat, ist ein sehr geschickter schon 76 jähriger Mann, und ein berühmter Baumeister in Rom, Namens Derizet, ein Schüler des weltberühmten Desgode, der dieses Systema aus den alten Schriften, und andern gemachten Observationen vor einigen Jahren wieder entdecket, und nach selbigen zwey Kirchen in Rom erbauet hat, die sehr wohl in das Gesicht fallen. Nichts ist zu bedauren, als daß dieser geschickte Mann schon sehr bey Jahren, und überdieses von einem undeutlichen Vortrage ist: daher wohl schlechte Hoffnung vorhanden, daß sein Tractat, den er kaum angefangen, noch zu Stande kommen wird. Ich bin ꝛc.

Hieraus siehet man, daß auch Gebäude nach den musikalischen Proportionen bereits sind aufgeführet worden, und zwar zu unsern Zeiten, die vermuthlich von allen Kennern gelobet werden. Es ist nicht unbekannt, daß die harmonische Bauart schon in den ältesten Zeiten anbefohlen wurde, wie denn die Arche Noä, die Bundeslade, der Gnadenstuhl, die Hütte des Stifts, der Tempel Salomonis und andere mehr nach den musikalischen Proportionen, sowohl nach der Länge, Weite als Höhe sind aufgerichtet worden. Bey der Uebereinstimmung der Natur und ihrer geist- und körperlichen Dingen erkennet man, wie der Schöpfer alles in Zahl, Maas und Gewichte gesetzet und angeordnet habe: denn die Zahlen geben die rechte Maaß der Klänge, und das Gewicht ist die wahre Stärke des Klanges. Ich könnte allhier noch vieles anführen von der

Ueber-

Uebereinstimmung der Musik mit andern Wissenschaften, weil es aber nicht zu meinem Vorhaben gereichet, zum Theil aber auch von andern bereits vorgetragen worden; so lasse ich es unterwegen, und will nur noch so viel von diesem Tractate sagen, daß, wenn ja etwas darinnen, so nicht nach dem Geschmacke des Lesers eingerichtet wäre; (wie denn allen zu gefallen, unter die unmöglichen Dinge gehöret) so bedenke er, daß ich nur den Anfängern zu Gefallen geschrieben habe, mit nichten aber Kennern: wenn diese bey ihrer Weise bleiben, so bin ich auch zufrieden, doch möchte der zweyte Theil vielleicht dasjenige ersetzen, was nach ihrer Meynung dem ersten Theile abgehet: in welchem die Composition nach ihrem Ganzen solle betrachtet und abgehandelt werden. Worinnen ich durchgehends zu beweisen suche: daß die drey Accorde der Grund der ganzen Composition sind. Derjenige, der diese Abhandlung mit Bedacht gelesen, wird jener Meynung leichtlich beypflichten. Wenn man einmal die Abkunft aller möglichen Accorde und ihre Folgen weis; so fällt es nicht schwer, mit diesen Steinen ein Gebäude aufzuführen (nach vorhergehenden Inhalt). Sollten auch noch einige Accorde vorhanden seyn, die nicht in den drey Accorden, und in ihren Umwendungen zu finden wären; so sind sie unter dieser Regel begriffen: sobald ein- oder zwey Töne in den Oberstimmen gebunden werden, so verliehrt der gebundene Theil seine eigene untere Harmonie, und überkömmt an deren statt diejenige Harmonie des nachfolgenden Tons: oder der gebundene Theil wird sodenn, als ein durchgehender Ton betrachtet. Diese Regel erstreckt sich auch auf die Baßstimme; wenn hierinn ein Ton liegen gelassen wird; so können die Oberstimmen fortgehen, und diejenige Harmonie annehmen, die eigentlich zu der nachfolgenden Grund- oder Baß-Note gehöret. Ich habe diese Haupt-Regel aus

den künstlichsten Werken herausgezogen. Ihr Vortheil ist sehr groß und von ungemeinen Nutzen. Wie sie denn in der Composition, sonderlich aber bey allen Fugen-Gattungen: bey dem Contrepuncte ꝛc. ꝛc. sehr wichtige Dienste leistet, wovon künftig ein mehrers.

Ich beklage, daß dieser Vorbericht etwas weitläuftiger gerathen, als ich Willens war. Die verschiedene Materien hielten mich länger auf, als ich gedachte, ungeachtet ich, mich aller Kürze zu bedienen, gesuchet: da doch eine solche Materie wohl verdienet, rechtschaffen ausgeführet zu werden, welches aber vielleicht in den künftigen Theilen geschehen dürfte.

Schließlich befehle ich mich dem geneigten Leser, und erwarte dessen vernünftiges Urtheil, überlasse aber den Ausspruch denenjenigen, die eine wahre Einsicht in die Theorie und Praxis der Musik besitzen. Diese allein erkenne ich vor meine Richter, und weis, daß sie nach der Wahrheit und Billigkeit zu urtheilen, vermögend sind. Geschrieben in Stuttgard, den 28ten December, 1754.

Inhalt
aller Capitel und Abhandlungen.

Das erste Capitel.

Von den Intervallen 1

Das zweyte Capitel.

Von Con- und Dissonanzen, und woher leztere entspringen 7

Das dritte Capitel.

Von den drey Haupt-Accorden, und wie vielerley Neben-Accorde daraus entspringen 14

Das vierte Capitel.

Woher alle die übrigen Signaturen oder Accorde kommen 26

Das fünfte Capitel.

Auf wie vielerley Art man aus einem Tone in den andern gelangen könne 39

Das sechste Capitel.

Von den gemeinen Auflösungen 49

Das siebende Capitel.

Von ungemeinen oder fremden Auflösungen 67

Das achte Capitel.

Auf wie vielerley Art ein Dissonanz-Accord aufzulösen sey 80

Das

Inhalt.

Das neunte Capitel.

Von den Intervallen überhaupt. Vorzeichnung und Verwandschaft der Tonarten 99
Tabellen zum Präludiren. 100

Das zehende Capitel.

Von dem Gebrauche und Nutzen der Tabellen 184

Das eilfte Capitel.

Vom Accompagniren 195

Das zwölfte Capitel.

Einige nöthige Erinnerungen, zu Erlernung des General-Basses 206

Das I. Capitel.

Von den Intervallen.

§. 1.

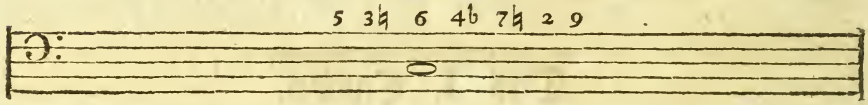
Die Intervallen auf mathematische Lehrart vorzutragen, und dasjenige zu wiederholen, was bereits viele vor mir abgehandelt, und ziemlich deutlich aufgekläret haben, [a]) wäre eine vergebliche Arbeit. Noch vielweniger geht meine Absicht dahin, bloß die Zahl musikalischer Schriften zu vermehren, und nach vieler Gewohnheit, aus zehen Büchern verschiedener Schriftsteller, das eilfte herauszuziehen, solches sodenn mit der ohnedem unnöthigen Weitläuftigkeit auszuschmücken, und es den Freunden der Musik als mein eigen Werk anzupreisen. Mein Vorhaben bestehet darinn: die bey dem heutigen Geschmacke vorkommende Intervallen genau zu bemerken, ihre besondere Stelle und Nutzen anzuzeigen, ihren Unterschied zu erklären, und hernach zu beweisen, wie eines aus dem andern seinen Ursprung nimmt.

a) Man sehe nach, was Fux, Mattheson, Heinichen, Werkmeister, Prinz, Mitzler, Spieß, und andere mehr davon geschrieben haben. Allwo diese Materie genug abgehandelt worden; mithin habe ich, wie billig, vor überflüßig gehalten, sie wieder hier zu berühren.

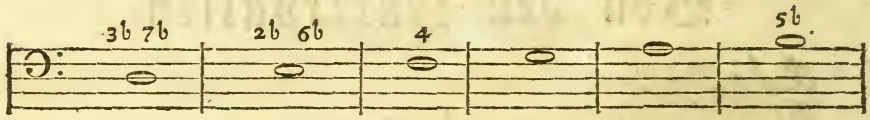
§. 2.

Die Intervallen theile ich in gewöhnliche und ungewöhnliche: b) Jener sind sieben in einer jeden harten Tonart. Dieses aber ist zu verstehen, wenn der Grund- oder Endigungston im Baß liegen bleibt. Verändert sich dieser, so entspringen noch mehrere. Folgende Tabelle beweiset dieses:

Erster Fall, wenn der Grundton im Basse liegen bleibt.



Zweyter Fall, wenn sich der Grundton verändert.



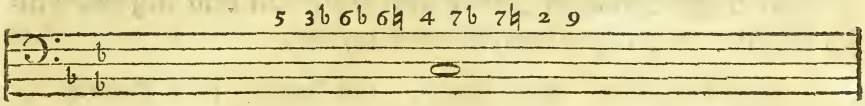
Hier findet man, daß auf dem liegenden Grundtone *C*, sieben verschiedene Intervallen nach ihrer Stang-Ordnung eintreten, worunter die große durch ein ♮, die kleine hingegen durch beygefügtes ♭ bezeichnet sind. Bey Veränderung dieses Grundtons *C* in *D* entspringen zwo andere Intervallen, nemlich die kleine 3 und 7. In Versetzung des Basses in *E* entstehen die kleine 2 und 6. Kömmt der Baß auf der 4 der *C* Tonart zu stehen; so findet man die große 4. Bey der Ueberspringung des Basses in die 5 und 6, nemlich in *G* und *A*, wird man kein neues Intervall gewahr. Da hingegen, wenn der Baß die 7 des Tons *C* ist; so läßt sich die so beliebte kleine 5 erblicken. Hieraus erhellet 1) daß, so oft sich der Baß- oder Grundton von seinem Orte beweget, sich auch einige andere Intervallen einfinden, ohne, daß sich die Tonart in eine andere begiebet. 2) Daß in einer jeden harten Tonart die große und kleine 5, die große und kleine 3, 6♮ 6♭, 4♮ 4♭, 7♮ 7♭, 9♮ 9♭, 2♮ 2♭ befindlich sind, die bloß durch die Veränderung des Basses entspringen. 3) Daß der Alten ihre 12 Kirchen-Tonarten in nichts anders, als in diesen allhier bemeldten Intervallen bestunden. Eine jede Tonart derselben gründete sich bloß auf die Baß-

Ver-

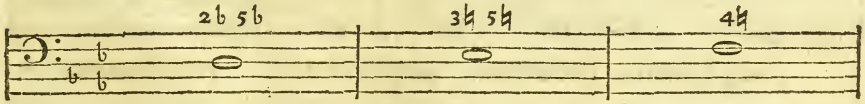
Versetzung der Tonart *C*. c) Wenn zum Exempel, das Stück in *C* anfieng, so hielt es auch in eben diesem Ton aus, ohne weitere Zufügung von ✻ oder ♭. Das *H* wurde hievon ausgeschlossen, dieweil in seinem Accorde keine vollkommene 5, sondern die kleine angetroffen wird. Diese 12 Tonarten waren demnach nichts anders, als unser heutiges *C* dur, und war der Unterschied einer jeden dieser: Nachdem sich die in *C* dur befindliche zwey halbe Töne, nemlich *E F*, und *H C*, durch Veränderung des Grundtons von ihrem Orte mit fortbewegten, und einen andern Platz einnahmen. Zum Exempel: fieng das Stück in *F* an; so kam der halbe Ton auf der 4 *H C*, und auf der 7 *E F* zu stehen ꝛc.

Ich muß abbrechen, und nachdem ich zur Gnüge aller gewöhnlichen Intervallen in der harten Tonart gedacht habe, auch etwas davon in der weichen Tonart anmerken. Es befinden sich in einer jeden weichen Tonart 9 gewöhnliche Intervallen, als: die 5, 3, 6♭, 6♮, 4, 7♭, 7♮, 2, 9, darunter sind zufällige: d) die 6♮ und 7♭. Nachdem sich nun der Grundton verändert, so können, wie bey der harten Tonart, noch einige andere Intervallen hinzugefügt werden: wie aus folgender Tabelle zu ersehen:

Erster Fall, wenn der Grundton liegen bleibet.



Zweyter Fall, wenn er sich verändert.



In dieser Tabelle sind abermals alle große und kleine Intervallen, wovon einige durch Veränderung des Basses erzeuget werden. Sie kommen bey heutigem Geschmacke öfters alle, in der Melodie einer einzigen weichen Tonart vor.

b) Ich gebrauche die Worte gewöhnlich, und ungewöhnlich. Jene kommen in einer jeden Tonart vor, und gehören eigentlich in das

Diatonische Geschlecht. Diese aber gehen nur das Cromatische und Enharmonische Geschlecht an: werden aber selten gebraucht, und dienen hauptsächlich zu besondern Ausdrückungen.

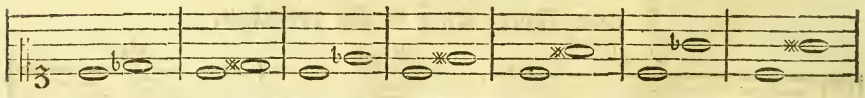
c) Diese 12 Tonarten wurden in zwo Classen getheilet. Sechse hievon hießen Authentici oder herrschende. Die übrigen wurden Plagiarii, Seiten- oder unterthänige genennet, weil die 5 von jenen allezeit ein Plagiarius war. Ihre Namen waren folgende: Der erste hieß Jonikus, als C. Der 2te, Hypojonikus, die 5 des ersten, nemlich G. Der 3te, Dorius war D. Der 4te, Hypodorius, die 5 des D, nemlich, A. Der 5te, Phrygius, war E. Der 6te, Hypophrygius, die 5 des vorigen, nemlich H. Der 7te, Lydius, war F. Der 8te Hypolydius die 5 des vorhergehenden, nemlich C. Der 9te, Mixolydius, war G. Der 10te, Hypomixolidius, war die 5 des vorigen, nemlich D. Der 11te war Aeolius, und zeigte das A an. Der 12te endlich, Hypoaeolius, war die 5 des vorigen, nemlich E. Die nun das Beywörtlein Hypo führten, wurden Plagiarii genennet, und waren jederzeit die 5 desjenigen Tons, worinn sie auch schlossen. Fieng z. E. das Stück aus dem Hypodorius an, so mußte sich solches im Dorius endigen.

d) Zufällig sage ich, weil in der weichen Tonart die große 6 nur allein im Aufsteigen, die 7b aber noch seltener vorkömmt.

§. 3.

Der ungewöhnlichen Intervallen sind, von dem liegenbleibenden Grundtone an gerechnet, in allen 14, als:

Zwey Secunden, zwey Tertien, eine Quarte, zwey Quinten,



Zwey Sechsten, eine Sieben, zwey Nonen, zwey Octaven,

eine mangelhafte, eine überflüßige.

§. 4.

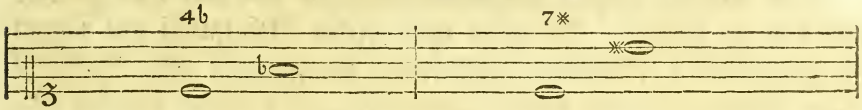
Einige von diesen Intervallen sind zwar in der weichen Tonart anzutreffen, als die kleine 3 und kleine 6. Desgleichen die kleine

kleine 7. Allein es werden diese ungewöhnlich genennet, wenn sie in der harten Tonart vorkommen, welches auch zuweilen geschieht.

§. 5.

Diesen allhier beschriebenen ungewöhnlichen Intervallen können noch einige sehr ungewöhnliche hinzugefüget werden. Sie bestehen in einer verkleinerten kleinen 4, und übermäßig großen 7, als:

Sehr ungewöhnliche Intervallen in *C* dur.

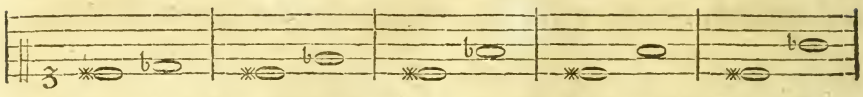


Hernach, wenn vor die übrigen Intervallen, von der 3 an gerechnet, zwey ♭ oder zwey ✻ gesetzt werden, dadurch sie wegen Mangel des Enharmonischen Geschlechts, auf der Orgel und Clavier, um einen ganzen Ton höher oder tiefer müssen gegriffen werden; wodurch ein solches Intervall nicht seinen Sitz behauptet, sondern in ein ganz anderes verwandelt wird; so entspringen wiederum andere Intervallen. Allein im Singen, auf blasenden Instrumenten, auf der Violin wird es entweder etwas höher oder tiefer gehöret, welches auf der Orgel und Clavier nicht angehet. Ihre rechte Gestalt läßt sich am besten auf dem Papier ausdrücken. Diese ungeheure Intervallen bestehen, wo nicht ganz, doch meistentheils in unnöthigen Grüblereyen: wie man denn eine jede Melodie und Harmonie auch ohne diese zu setzen im Stande ist. Die Folge ihrer Wirkung wird auch so lange nicht kenntlich seyn, so lange unsre jetzige Temperatur währet, allwo dis ♭ und dis ✻ einerley ist.

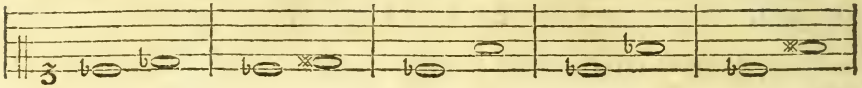
§. 6.

Diese Bezeichnung der Intervallen ist im Grunde sehr leicht, und kann sie sich ein jeder vorstellig machen, wenn er zu einem jeden Intervall ein oder zwey ✻ oder ♭ setzt. Ihre Anzahl wird vergrößert, wenn der Grundton um einen halben Ton höher oder tiefer versetzt wird, als:

Der um einen halben Ton höher versetzte Grundton, und seine Intervallen.



Der um einen halben Ton tiefer versetzte Grundton, und seine Intervallen.



§. 7.

Die meisten dieser Intervallen gehören nur auf das Papier und vor die Augen. Es wäre auch dieses Geheimniß mit seinen Besitzern völlig erloschen, wenn nicht der gelehrte und berühmte Herr **Mattheson** uns solches offenbaret, und seinen Werken einverleibet hätte. Die kleine Anzahl derer, so noch davon zu gebrauchen sind, bringt ihren Nutzen in Ausdrückung einer traurigen oder auch verzweiflungsvollen Leidenschaft, und in besondern Nachdrucke, dergleichen man in geist- und weltlichen Werken berühmter Leute antrifft.

§. 8.

Mehrere Intervallen will ich nicht anführen, indem sie mit Recht unzählbar genennet werden können, so, wie die Materie unendlich theilbar bleibet, obgleich jene nur den Raum einer 8 einnehmen. Vielleicht dörfte der immer forschende Witz und Fleiß der Menschen ein Hülfsmittel entdecken, vermittelst dessen man sie so zu unterscheiden lernete, als, wie wir bereits in der Sehekunst ein Werkzeug besitzen, wodurch wir ein Sandkörnchen in tausend Theile zertheilt, erblicken können. Wenigstens ist die Möglichkeit einer so großen Menge von Intervallen außer allem Zweifel. Indessen aber bleibet alles Musiciren, wenn es auch nach den allerfeinsten Ohren, und möglichst gestimmten Instrumenten geschähe, unrein. Endlich könnte man auch behaupten, daß alles dasjenige, was auf das feinste gereiniget wäre, wir so wenig ertragen könnten, als wir die Luft auf den höchsten Bergen zu empfinden vermögend sind. Was aber zum Generalbaß nothwendig gehöret, ist bereits bemerket worden. Man merke zuerst die gewöhnlichen

Inter-

Intervallen, die in jeder Tonart vorkommen. Die meisten von den ungewöhnlichen, werden öfters als Zierrathen und Vorschläge angesehen, kommen auch mehrentheils in den Oberstimmen vor, wie solche heutiges Tages, da viele Componisten nur das fremde anzugreifen bemühet sind, im Cammer = und Opernstile häufig angetroffen werden. Der mäßige Gebrauch ist immer gut.

§. 9.

Die Nutzanwendung der sowohl gewöhnlich = als ungewöhnlichen Intervallen werde ich in folgendem Capitel anzeigen.

Das II. Capitel.

Von Con = und Dissonanzen, und woher letztere entspringen.

§. 1.

Was eine Con = oder Dissonanz sey, wird ein jeder, der nur etwas Erfahrung besitzet, leicht zu unterscheiden wissen. Es ist vielmals Leuten bekannt, die gar nichts in der Musik gethan haben. Die einzige 4 ausgenommen, als die bisher wegen ihrer Stelle viele Streitigkeit verursachet: bald ist sie vor eine Consonanz, bald wiederum vor eine Dissonanz gehalten worden. Die Ursach ist diese: dieweil die Dissonanzen niemals frey, sondern allezeit gebunden erscheinen sollen: a) welches Band durch die darauf folgende Consonanz aufgelöst wird. Die 4 hatte ehedem niemals die Freyheit, frey, los und ungehindert aufzutreten, sondern sie mußte gebunden seyn. Die 3 konnte sie auflösen. In diesem Fall wurde sie vor eine Dissonanz erkläret. Sie erlangte aber von einigen das Recht einer Consonanz, wenn sie ungehindert, und in Gesellschaft der 6 war.

a) Obgleich bey heutigem Opernstile, nach welchem sich fast ein jeder richtet, der Gebrauch der Dissonanzen so frey und ungebunden, wie der Conso=

Consonanzen, angewendet wird, daß zwischen beyden ein schlechter Unterschied bleibet; so soll dennoch ein Angehender den Grund und wahren Unterschied wissen.

§. 2.

Die 4 erscheinet nur ein einziges mal als eine Dissonanz, wenn die 2 oder 3 bey ihr stehet, wobey sie in der Umwendung zur kleinen 5 wird, als:

Ueberhaupt ist wohl zu merken, daß eine jede 4, die in der Umwendung zu einer vollkommenen 5 wird, auch das Recht unter den Consonanzen besitzet; sie mag mit der 9 oder 5 begleitet seyn. b)

b) Wenn $\frac{9}{4}$ oder $\frac{5}{4}$ vorkömmt, so dissoniret dieses: Allein bey ersteren verursacht solches die 9. Letzteres aber geschieht, weil beyde Intervallen so nahe neben einander liegen. Es ist eine bekannte Wahrheit: das Vollkommene kann nichts unvollkommenes zeugen. Ein jeder Accord, der aus $\frac{8}{3}$ besteht, ist ganz vollkommen, man mag ihn auch umwenden, wie man will; so kann die aus seiner Umwendung entsprossene 4, nicht eine Dissonanz genennet werden.

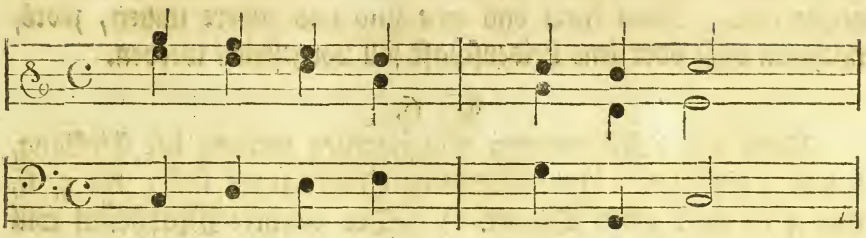
§. 3.

Die Hauptprobe der Con- und Dissonanzen bestehet darinn: wenn ein consonirender Accord auch in der Umwendung consoniret. Desgleichen, wenn ein dissonirender Accord auch in der Verwechselung dissoniret.

§. 4.

Alle Accorde können con- oder dissonirend werden. Jenes geschiehet: wenn das dissonirende Intervall bey einem Accorde ausgelassen wird. In zweystimmigen, auch bisweilen in dreystimmigen Sachen wird dieses oftmals gehöret, als:

Lauter Consonanzen = Accorde.



Man wird finden, daß dieses Exempel nach den Regeln der Composition richtig, obgleich keine Dissonanz darunter gefunden wird. Sollte aber der Baß vollstimmig gehöret werden; so werden freylich noch einige Dissonanzen darzu gegriffen. Bey Stücken mit zwey gleichen Instrumenten, als: zwey Flöten, Hoboen, Horn ꝛc. geht es wohl an, obigen Satz zu gebrauchen. c)

c) Die Alten haben sich viel damit gewußt, wenn sie dergleichen zweystimmige Sätze, worinn mit der 8, 3 und 6 beständig abgewechselt wurde, erfanden. Aus welchen zwey Stimmen sie nachgehends, durch eine 3 Höherschreibung über eine jede Stimme, vier Stimmen verfertigten. Dieses war meistentheils der Grund ihres vierstimmigen Contrepunkts. Im zweyten Theil hiervon ein mehrers.

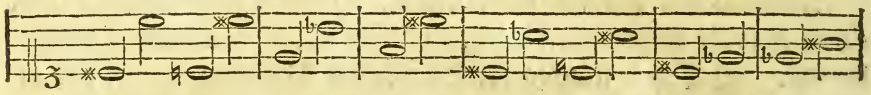
§. 5.

Dissonirende Accorde entspringen: 1) wenn ein Intervall von einem Accorde weggelassen wird, an dessen Stelle ein anderes hinzukommt. 2) Bey beständig fortwährenden Bindungen, welches in Kirchenstücken, Messen, u. d. gl. auch im Cammerstile, desgleichen bey Duetten im Opernstile, häufig angetroffen wird. 3) Wenn die Oberstimme oder der Baß in lauter halben Tönen auf = oder absteiget, welches man im dreyfachen Stile oftmals antrifft. Seitdem die Opern in Deutschland so sehr im Flor sind, worinn man sich bestrebet, das natürliche, angenehme und fließende auszudrücken, als wodurch der wahre Endzweck, das Ohr zu vergnügen, einzig und allein erhalten wird; seitdem sage ich, ist auch der übermäßige Gebrauch der Dissonanzen abgekommen, und beruht dermalen nur noch auf denenjenigen, die sich ein Vergnügen machen,

in ihrer Art besonder zu seyn, und von dem allgemeinen Geschmack abzugehen. Man kann das eine und das andere nutzen, jedes, nachdem diese oder jene Leidenschaft soll vorgestellet werden.

§. 6.

Unter die vollkommenen Consonanzen werden der Einklang, 8 und 5 gezählet. Unvollkommene Consonanzen sind: die 3, 6, und 4 in einer jeden Tonart. d) Der gelehrte **Mattheson** will zwar deren noch mehr wissen, als: drey 8: die verkleinerte, gewöhnliche und vergrößerte. Drey 5: die kleine, gewöhnliche und übermäßige. Vier 6: die verkleinerte, kleine, großgewöhnliche, und übermäßige. Vier 3: die verkleinerte, kleine, großgewöhnliche, und übermäßige. Alle diese Intervallen sollen wohlklingende heißen. Nur, dieweil sie dem Namen nach von den Consonanzen abstammen: welches aber so wenig seyn kann, als man alle Dissonanzen, die von den Consonanzen abstammen, vor Consonanzen paßiren lassen kann. Die Probe ist leicht gemacht. Der beste Schiedsrichter ist das Ohr der sehr Verständigen, Verständigen und Unwissenden. e) Man wird bald vernehmen: das klingt nicht. Und warum sollen diese Sätze, die in gar keine Tonart des Diatonischen Geschlechts, die einzige kleine 5 ausgenommen, gehören, Consonanzen seyn?



Der Ueberfluß der wahren Consonanzen kann noch eher in allen Gattungen von Melodien geduldet werden, als nur eine geringe Anzahl von diesen falschen, bloß Namens-Verwandten. Ihr sehr seltener Gebrauch, (die kleine 5 und sehr große 6 ausgenommen,) ist trefflich gut, besondere wüste und unordentliche Affecten auszudrücken; wie auch bey Vorstellung eines außerordentlichen Nachdrucks. Selten trifft man sie im Kirchen- und Opernstile an. Noch seltener im Cammerstile.

d) Das Wort unvollkommen wird hier nur in dem Verstande genommen, als: nicht so vollkommen, wie die vorhergehende, und zwar deswe-

deswegen, weil die 3 und 6 sich jederzeit nach der Tonart richten müssen, daher bald groß oder klein erscheinen. Die 4 hingegen muß die 3 zu ihrer Nachfolge haben, welches der 6 auch widerfähret, nach welcher gemeiniglich bey still liegendem Basse die 5 eintritt.

e) Das Lob und Ausspruch des Pöbels ist vielmals der beste Schiedsrichter, oder Kennzeichen einer guten Musik.

§. 7.

Meines Erachtens halte ich dafür, es wäre besser, man ließe vor Consonanzen paßiren, diejenigen, welche natürlicher Weise in einer jeden Tonart liegen, welches auch jederzeit das Ohr bekräftigen wird. Der vollkommenste Accord entspringt aus der 3, 5, und 8. Diese Zusammenfügung wird allezeit der Accord des Grundtons von einer jeden Tonart genennet: warum? Er ist aus zwey vollkommenen Intervallen, nemlich aus dem Einklange oder 8, aus der 5, und aus einem etwas unvollkommenen Intervalle, welches die veränderliche 3 ist, zusammengesetzt.

Dissonirende Accorde sind diejenigen, welche auch nur ein dissonirend Intervall bey sich führen, und je wenigere vollkommene Consonanzen sie in sich enthalten, desto größer ist auch ihre Unvollkommenheit oder Dissonirung. Hierunter gehöret der ganze Schwarm des Kromatisch = und Enharmonischen Geschlechts, besonders bey heutiger Vermischung.

§. 8.

Der Nutzen, den man sich von Con = und Dissonanzen zu versprechen hat, ist gleich groß. f) Man kann eines so wenig als das andere entbehren: besonders in Stücken, wo der harmonische Dreyklang soll beobachtet werden. Bey zweystimmigen Sachen möchte noch das eine, wie bereits gemeldet, zuweilen ausgelassen werden können, allein nur in besondern Gattungen von Stücken, als da sind: die Trompet = und Waldhornstücke, (auch diese sind heutiges Tages ungleich künstlicher, als vor einigen Jahren) ingleichen bey einigen Tänzen, sonst aber niemals. Ein Anfänger hat besonders auf die drey Hauptaccorde zu sehen, und auf die, durch deren Verwechselung, entstehende verschiedene Dissonanzen-Accorde, nach

solcher Vorschrift seine Fantasien und Vorspiele anzustellen; und das ungewöhnliche nicht dem gewöhnlichen vorzuziehen.

Die genaueste Vergleichung möchte folgende seyn: Die Consonanzen sind dasjenige, was bey der Malerey Licht, Helle, oder hohe Farbe genennet wird. Dissonanzen sind, was man Dunkel, Schatten, oder tiefe Farben nennet. Wie nun keine Schilderey schön seyn kann, in welcher keine Vertiefung, Schatten, oder das Dunkele anzutreffen; im Gegentheil aber einige gefunden werden, wo das Licht oder Helle sehr gesparet worden, und dennoch vor große Meisterstücke paßiren; so kann auch kein musikalisches Stück gut seyn, das aus lauter Consonanzen besteht. Und man trifft auch Stücke an, die da viele Dissonanzen in sich enthalten, welche, je mehr deren darinn befindlich, desto künstlicher genennet werden. Dieses trifft man bey den so genannten Fugen, doppelten Contrepunkten, und beständigen Bindungen an, womit ganze Messen und andere Stücke mehr, vollgefüllet sind.

f) Die ganze Harmonie beruhet hierauf. Ueberhaupt, wir finden jederzeit zwey einander zuwiderlaufende Dinge in unserer sichtbaren Welt, wovon das eine consoniret, oder zusammenstimmig: das andere aber dissoniret, oder widerstimmig verbleibet. Jenes währet ewig: dieses aber ist vergänglich, als: Licht und Finsterniß, Segen und Fluch, Gutes und Böses, Freund- und Feindschaft, Liebe und Haß, Gesundheit und Krankheit ꝛc. Soll nun hieraus eine gute Harmonie entstehen, so muß der Gegenstand gedoppelt gebunden werden; nemlich: wenn das Gute nicht noch einmal so stark wird, als das Böse ist; so kann dieses nicht überwunden werden: wie, wenn das Böse gedoppelt angewachsen, das Gute dadurch gar leichtlich überwältigt wird. Dieses ist die wahre Harmonie der Natur. Wie nun ein sehr krank gewesener Mensch sich über seine völlige Genesung freuet; also empfindet auch das Ohr ein rechtes Vergnügen, wenn eine wohlklingende Consonanz, nach einer vorhergegangenen Dissonanz, erfolget. Der berühmte Pater Kircher schreibet in seiner Musurgie hiervon sehr artig.

§. 9.

Dieweil aber die Hauptregel der Composition darinn besteht, angenehm und gefällig vor den größten Haufen zu setzen: Der End-

Endzweck der Musik, die Vergnügung des Ohrs, nach denen zum Augenmerk genommenen Affecten ist; so soll auch unser beständiger Vorwurf seyn, das angenehme und gefällige nicht durch viele Mißklänge zu hindern, sondern so viel möglich, die ungewöhnlichen Intervallen zu meiden: hingegen diejenigen Dissonanzen, die in einer jeden Tonart liegen, zu gebrauchen, welches im Fantasiren sowohl, als in der Composition, in Acht zu nehmen. Wollte man sich dennoch der ungewöhnlichen Intervallen bedienen; so sollen sie sehr sparsam, und gleichsam als manche Würze bey einer Speise angewendet werden.

§. 10.

Einige dieser Erinnerungen gehören eigentlich zur Composition, jedoch sind sie auch einem Freunde des Generalbasses zu wissen nöthig. Ein gut gelegter Grund im Generalbasse ist schon ein ziemlicher Sprung in die Composition. Die Harmonie oder Zusammensetzung unterschiedener Stimmen bestehet in nacheinander folgenden Con- und Dissonanzen-Accorden. Der Generalbaß bestehet in bloßen Accorden. Die Kenntniß der Accorde führet zur Abwechselung und Zergliederung derselben. Aus dieser entspringen Präludien. Das präludiren ist der Wegweiser zur Erfindung der Melodien. Melodien werden alle Gattungen von Gesängen genennet. Die allermeiste Art von Gesängen erfordert keine, oder sehr wenige von den obgemeldten ungewöhnlichen Intervallen. g) Mithin gehören diese Erinnerungen auch vor einen Kenner des Generalbasses, und dienen sowohl zum Accompagniren, als Präludiren. Allhier sind sie zu wissen nöthig, in der Composition aber unentbehrlich, wovon im andern Theile von der Composition noch mehrers soll gewiesen werden.

g) In allen Dingen ist Maaß und Ziel zu gebrauchen. Der übermäßige Gebrauch des einen und andern, und zwar in allen Arten, ist zu verwerfen. Es soll jederzeit eine Bestimmung der Tonart vorhanden seyn. Die häufigen Kromatischen Gänge verhindern das fließende und natürliche. Ein Stück oder Fantasie wird angenehm seyn, wenn es diejenigen Con- und Dissonanzen besitzt, die ohnehin in der Tonart

liegen: keine andere Nebentonart enthält, ausgenommen bey Durtonarten die 5 und 6ten Tonart: und in Molltonarten, die Ausweichung in die 3 und 5ten Tonart. Je weiter sich ein Stück von diesen anverwandten Tonarten entfernet, desto undeutlicher und unannehmlicher wird es. Wenige Stücke leiden eine Ausnahme. Wer aber Belieben an künstlich-verworrenen und schwülstigen Augen-Musiken trägt, den gehen diese Anmerkungen nichts an. Sie sind auch nicht vor ihn geschrieben worden, sondern nur vor Anfänger. Es ist nöthig, alle Accorde, Ausschweifungen, Verbindungen ꝛc. zu wissen, aber nicht alles nachzuahmen.

Das III. Capitel.

Von den drey Haupt-Accorden, und wie vielerley Neben-Accorde daraus entspringen.

§. 1.

Der ganze Grund des Generalbasses beruhet auf den folgenden drey Haupt-Accorden. Es sind solche: 1) der Accord des Grundtons, (woraus ein jedes Stück gesetzt ist,) 2) der Accord des 4ten Intervalls, 3) der Accord der 5 der Tonart.

§. 2.

Diese drey Accorde enthalten alle andere, sowohl Con- als Dissonanzen-Accorde in sich, die nur im Generalbasse vorkommen mögen. [a]) Bisher hat sich meines Wissens noch niemand hervorgethan, der diese Grundwahrheiten entdecket, untersuchet, und sie sodenn zum Nutzen und Aufnahme der musikalischen Wissenschaft ans Licht gestellet hätte. Alle bisher herausgekommene Schriften zeugen von der Kenntniß so vieler Accorde, Ziffern ꝛc. Man erschrickt, wenn man die Tabellen eines Henichen, Fux, Mathesons und anderer mehr, ansieht. Wie vielerley abwechselnde Begleitung eines einzigen Intervalles wird man daselbst nicht gewahr? [b]) da sich doch alle Intervallen und deren Begleitung

nach

nach ihrer Tonart richten sollen, wovon sehr wenige eine Ausnahme leiden.

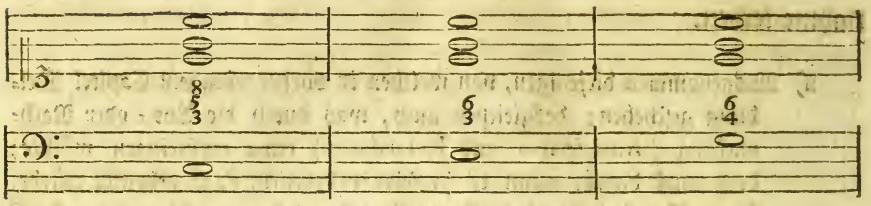
a) Ausgenommen diejenigen, von welchen in vorhergehendem Capitel Meldung geschehen: desgleichen auch, was durch die Vor- oder Nachrückung (Anticipatio und Retardatio) etwa entspringen möchte; doch muß dieses, wenn es in seine ordentliche Lage gebracht würde, seinen Grund in den drey Haupt-Accorden behaupten können: welches bey jenen auch geschieht, wenn das eine Kromatische Intervall entkleidet wird.

b) Man schlage bey bemeldten Autoren nach, so wird man finden, wie vielerley an 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 und 9 anzutreffen sind; da doch die allermeisten in einer jeden harten oder weichen Tonart enthalten sind, wie ich dieses bereits im ersten Capitel bewiesen habe. Die Begleitung dieser Intervallen ist auch so viel und mancherley, unerachtet auch diese, wie oben gemeldet, sich nach der Grundtonart richten muß.

§. 3.

Es ist nöthig, bemeldte drey Accorde zu entwickeln, um deren enthaltende und verschiedene herkommende Accorde, Bezeichnungen ꝛc. darlegen zu können. Man wollte zum Exempel *C* dur zum Grundton erwählen: c) seine Bezeichnung ist $\frac{8}{3}$, und setze seine Tertie *E* als eine Grundnote in Baß, mit Beybehaltung des ganzen Grundton-Accordes; so entsteht diese Bezeichnung $\frac{6}{3}$, welche bereits von der ersten Bezifferung unterschieden ist, und dennoch wird im Accompagniren nur einerley Accord gegriffen. Die zweyte Umwendung dieses Grundton-Accords geschieht: wenn man seine 5 in Baß setzt, die andern begleitenden Töne oder Intervallen darzu genommen; so entsteht diese Bezifferung $\frac{6}{4}$, welches abermals eine andere Bezeichnung ist: im Grunde aber hat sie mit den beyden vorhergehenden einerley Accord auf dem Claviere, als:

Einerley Harmonie.



Drey verschiedene Bezifferungen.

Allhier sind, wie zu sehen, drey verschiedene Bezeichnungen, die aber im Accompagniren mit einem einzigen Griffe oder Accorde abgefertiget werden. Dieses soll ein Anfänger in den übrigen 23 Tonarten sich wohl bekannt machen.

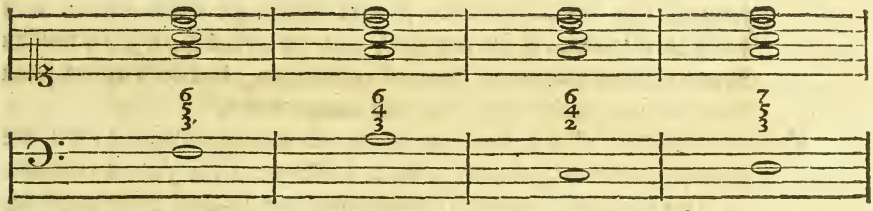
c) Es ist diese Tonart vor andern hierzu dienlich: 1) dieweil sie am leichtesten vor einen Anfänger; 2) ganz natürlich und einfältig; 3) keines * noch b bedürftig; 4) der Mittelpunkt oder Mittel-Tonart aller übrigen, indem sie gleichsam der Wegweiser zum * oder b ist. Dieser Ursachen halber, auch, da viele Menschen, die da niemals Noten erlernet haben, dennoch Melodien in dieser Tonart (selten aber in den übrigen) hören lassen, ist zu schließen, daß ein Anfänger meistentheils darinn den Anfang zur Erlernung des Generalbasses machen soll. Es ist aber nicht die Meynung, als wenn diese Tonart von den übrigen in Ansehung des Affects so sehr unterschieden wäre: denn alle andere jetztgebräuchliche Tonarten (die Moll-Tonarten ausgenommen) haben ihre Verschiedenheit in der Höhe oder Tiefe. Zum Exempel: D dur ist um einen Ton höher, so wie B einen Ton tiefer als C ist. Die weichen Tonarten hingegen zeigen eine ganz andere Wirkung: diese haben ihren Ursprung den neuern Zeiten zu danken, indem die Alten davon nichts gewußt haben. Ob sie gleich die Tonart Aeolius hatten, welche mit unserm heutigen A moll ziemlich übereinkommt; so hatte doch diese Tonart ihren Ursprung der Tonart Jonicus zu danken, mußte daher ihm ganz ähnlich bleiben, und beyde * weglassen, die doch im Aufsteigen vorkommen, und das wahre Kennzeichen von A moll sind.

§. 4.

Der zweyte Haupt-Accord ist, wie gemeldet, die 4 vom Grundtone, mithin *F*. Seine Bezeichnung ist $\frac{6}{4}$. Die erste Umwendung

wendung geschähe: wenn die 3 in Baß gesetzt würde; die daraus entspringende Bezeichnung wäre $\frac{6}{3}$. Diese Harmonie ist die nemliche des vorhergehenden Accordes. Die zweyte Umwendung: wenn seine 5 in Baß zu stehen kommt, wird man folgende Bezeichnung gewahr $\frac{6}{2}$. Einerley Harmonie mit den vorhergehenden beyden Accorden. Wenn endlich das noch übergebliebene Intervall, nemlich seine 6 in Baß gesetzt würde; so entspringt $\frac{7}{3}$. Diese vier verschiedene Bezeichnungen haben alle den ersten $\frac{6}{3}$ Accord zum Grunde in der Harmonie, [d]) als:

Einerley Accord.

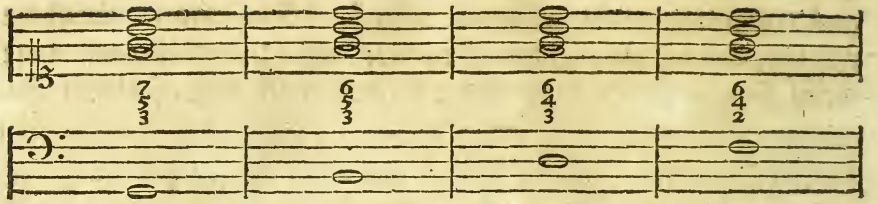


Viererley Bezeichnungen.

§. 5.

Der dritte Haupt-Accord des General-Basses ist der 5ten Accord $\frac{7}{3}$. [e]) Dessen erste Zergliederung: wenn seine 3 den Baß vorstellet; kommen die übrigen Intervallen hinzu, so entsteht diese Bezeichnung $\frac{6}{3}$. Einerley mit vorhergehenden. Nimmt man die 5 d in Baß, so kommt durch Zusatz der andern Intervallen die Zahl $\frac{6}{4}$ heraus. Eben der Griff oder Accord, wie die beyden vorhergegangenen. Die letzte Umwendung geschieht: wenn die 7 von der 5 selbst in Baß versetzt wird, und ihr die Begleitung der dabey stehenden Tone gelassen wird; so entdeckt man diese Bezeichnung $\frac{6}{2}$. Diese allhier zergliederte 5 besitzt demnach vier unterschiedene Bezifferungen, die im Accompagniren einen Accord erfordern, als:

Einerley Harmonie.

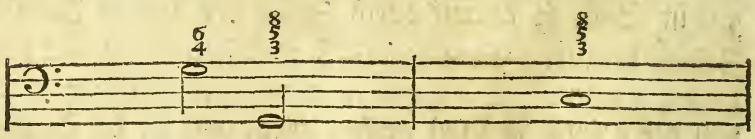


Viererley Bezeichnungen.

So oft demnach in der Tonart C, eine von diesen vier Baß-Noten vorkömmt, wird der Accord der 5, nemlich $\frac{7}{5}$ dazu gegriffen.

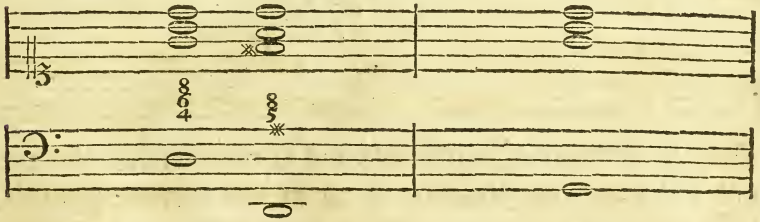
d) Matheson, Heinchen, Spieß und Kellner haben zwar etwas weniges von der Umwendung gesagt: Allein sie haben es nur bloß bey dem Recitativ-Stile erwehnet, ohne zu entdecken, wie die meisten Accorde, Bezifferungen ꝛc. hieraus entspringen, das doch einem jeden Anfänger ungemeine Dienste würde gethan haben.

e) Mich wundert, daß so viele berühmte und erfahrne Männer, die der musikalischen Leiter gedacht, dennoch keiner 7 auf die 5 des Grundtons zu setzen, gedenken, sondern sie entweder mit $\frac{5}{3}$, oder Beyfügung der 8, bezeichnet wissen wollen. Bey solcher Bezeichnung frage ich, was für ein Unterschied wäre zwischen dem Grundtons-Accord $\frac{8}{5}$ und diesem unter dem Grundton stehenden 5ten Accord? beyde sind auf solche Art vollkommen gleich. Nun ist aber bekannt, daß von einer vollkommenen Consonanz zur andern eben so vollkommenen Consonanz zu gehen, (wenns auch sprung- oder fallsweise geschähe) nicht gut, ja nicht einmal wohl erlaubt ist. Hier aber müßte man dieses beständig hören. Zum Exempel, wenn man in eine Cadenz geht, als:



Und wäre also allhier der 5ten Accord eben das, was der endigende Accord ist. Viel besser aber, wenn auf dem 5ten Accord die 7 anstatt der 8 gehört wird, die nachgehends in dem vollkommenen Grundtons-Accord sich aufgelöst befindet. Zweytens: warum findet sich zuweilen eine 7, die, um Gelegenheit zu machen, in eine andere Tonart aus-

auszuweichen, vorhergesetzt wird? Was ist die Ursach? Drittens: weswegen wird auf die 2 der musikalischen Leiter der Accord $\frac{6}{3}$, worunter die 3 gleichwohl nichts anders als die Umwendung der 7 ist, gesetzt: der ganze Accord aber die dritte Umwendung des 5ten Accordes ist. Desgleichen, wie oft trifft man nicht auf der 7 der Tonart $\frac{6}{3}$ an? Was ist denn da die 5 anders, als die Verkehrung der 7 des Accordes der 5 selbst? Noch mehr: woher entspringt der Accord $\frac{6}{2}$, wenn er auf der 4 einer Tonart erscheinet? Ist er nicht abermal eine Umwendung der Harmonie der 5? Noch eins! weswegen soll die 8 darüber gelitten werden, da doch diese nur zufälliger Weise hinzukommt? Dieses geschieht: wenn der Baß mit der Oberstimme in 6 fortgeht, und H der Baß, G aber die Oberstimme führet. Es sollte hingegen sich niemals ereignen, wenn der Gang in der Tonart bleibet, und von der 5 in den Grundton fällt. Letztens wäre dieses meine Meynung: daß in einer jeden Tonart nicht zwey einander gleichvollkommene Accorde seyn sollten, sondern, daß der Grund- oder Endigungston als Anführer seine ganz eigene Begleitung habe: kein Intervall aber eben dieselbe Bezeichnung haben, es sey denn, so zu reden, in Abwesenheit des Grundtons. Man wird dieses ohnehin in den meisten Compositionen antreffen, unerachtet ihre Verfertiger in ihren herausgegebenen Schriften nichts davon gedenken. Es könnte noch eine Ausnahme leiden, wenn die 8 sich bereits bey $\frac{4}{}$ eingestellt hätte, und sodenn auch mit endigte, als:



Desgleichen bey obgemeldten 6ten Gängen.

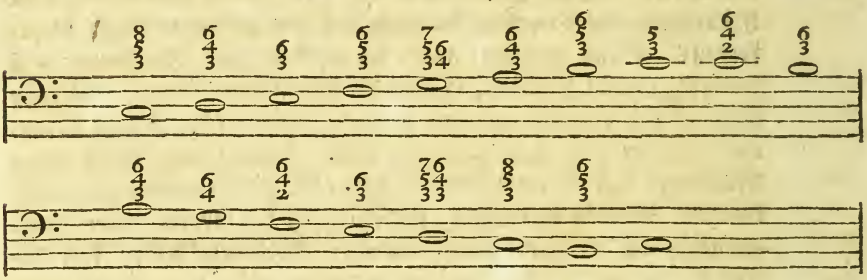
§. 6.

Durch diese allhier beschriebene Umwendungen kann man leicht schließen, daß die meisten Signaturen und Bezeichnungen des General-Basses in diesen drey zergliederten Accorden enthalten

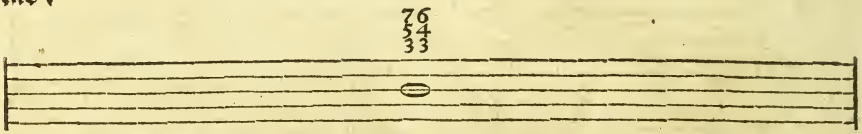
sind; daher ein Anfänger nur auf diese drey Haupt-Accorde und deren Zerlegung zu sehen hat; Sodenn in welchen Grundton die Ausweichung geschieht, welches jederzeit die unfehlbar vorkommende große 7 anzeigt, wo der halbe Ton darüber die 8, oder der fremde Grundton, worinn das Stück oder Melodie sich begiebt, ist.

§. 7.

Die musikalische Leiter muß sich auch auf diese drey Haupt-Accorde beziehen, und zwar im Hinauf- und Herabsteigen, als:

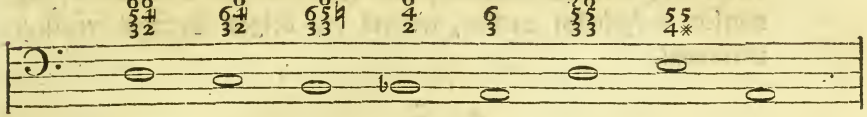


Der Grundton wird als der vollkommenste Accord, wegen seiner über sich habenden 3 und 5 betrachtet. Die 2 überkommt den Accord $\frac{6}{4}$, wie bereits in der Anmerkung angezeigt worden. Hier könnte auch gar wohl der 4ten Accord vorher angegeben werden, f) als:



Dem *E* werden die Intervallen des Grundton-Accords zugegeben, und dieses aus der Ursach: *E* ist in den übrigen zwey Accorden nicht anzutreffen; mithin gehört es zum Accord des Grundtons, da ihm dessen noch übrige Begleiter zugegeben werden, nemlich *G* und *C*. *F*, als die 4 des Tons, hat seine eigene Harmonie. Die 5 des Tons nimmt hier zweyerley Accorde über sich: erstlich seine eigene Begleitung, und denn die letzte Umwendung des Grundton-Accordes. Diese $\frac{4}{2}$ gehört eigentlich vor $\frac{7}{3}$ zu stehen; weil aber allhier

allhier, nach der 5 des Tons die erste Umwendung des 4ten Accordes erfolget, dieser hingegen niemals dem 5ten Accorde nachgehen darf; so mußte die Harmonie des Grundtons vorhergehen. *A* ist, wie gemeldet, die erste Umwendung von *F*, wird demnach mit $\frac{6}{3}$ beziffert. Hierauf folgt die 7 des Grundtons, worüber $\frac{6}{5}$ zu stehen kommt, und ist dieses Intervall die erste Umwendung des 5ten Accordes. Im Herabsteigen überkommt das zweyte *C* die Bezeichnung $\frac{6}{4}$. Dieser Accord ist die zweyte Umwendung des 4ten Accordes. Warum nun von dem Grundton an, nicht sogleich das *H* gesetzt worden, ist die Ursach: damit der 4ten Accord, (und zwar alle Umwendungen eines jeden Accordes,) vorher gehöret wird. Hierauf folgt *H* mit der vorigen Begleitung, ausgenommen, daß hier die 5 ausgelassen wird, dieweil der Baß nicht hinauf, sondern herunter geht. Hieraus entspringt diese Regel: **daß auf Noten, welche stuffenweis herabsteigen, niemals die 5 und 6 in einer Harmonie beysammen stehen können: es sey denn, es würde auf eben derselben Baß-Note noch eine Harmonie gehöret,** als:



Nach diesem Accorde folgt, wie im Aufsteigen, der 4ten Accord. Hier leidet die Rangordnung der drey Haupt-Accorde eine Ausnahme, welche durch diese stuffenmäßige Herabgehung nothwendiger Weise entstehen muß. Aus dieser Ausnahme entspringt folgende Regel: **daß nach dem Accorde der 5, der Accord der 4, niemals folgen kann, ausgenommen, wenn der Baß mit der Oberstimme in 6ten geht.** Diese Regel ist mit der vorhergehenden genau verbunden. Der 5 der Tonart kann allhier sowohl die Harmonie des Grundtons, als seine eigene Begleitung zugegeben werden: doch, dieweil das nachfolgende *F* im Herunter-

gehen seine eigene Harmonie, (nemlich die Harmonie der 4,) verliehrt, und dagegen als die letzte Umwendung des 5ten Accordes angesehen wird; so habe allhier der 5 lieber die Begleitung des Grundtons $\frac{4}{2}$ beylegen wollen, weil seine eigene ohnehin darauf erfolget. Warum aber *F* im Heruntersteigen eine fremde Harmonie überkommt, habe vorhin schon gewiesen; daß auf die 4 der Grundton niemals folgen kann. Die 3 des Tons bleibt wie im Aufsteigen; die 2 hingegen hat allhier zweyerley Accorde: erstlich den Accord der 4, der hier durch die Umwendung entsteht, und sodenn den Accord der 5 ebenfalls, wie im Aufsteigen. Nach diesen folgt der Grundton selbst, nebst der Umwendung des 5ten Accordes und Beschlusses.

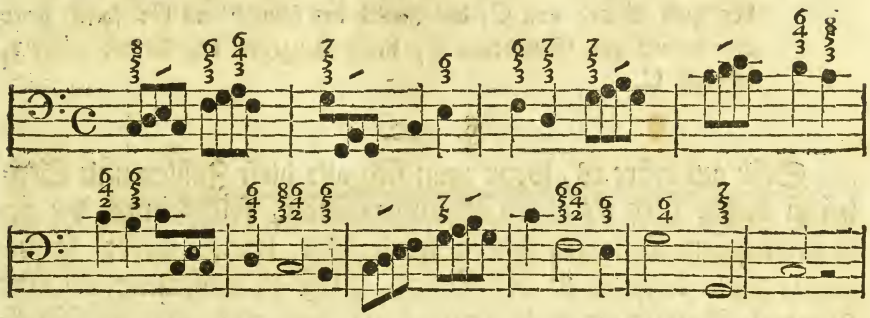
f) Wollte man einwenden: D ist sowohl in dem 4ten Accorde, als bey der 5 anzutreffen; mithin könnte sowohl $\frac{7}{3}$ allein darüber stehen, als oben $\frac{6}{3}$ allein steht. Hier dienet zu wissen: daß diese drey Accorde aus ihrer Rang-Ordnung niemals treten. Man muß jederzeit von dem 5ten Accorde und dessen Umwendung in den Grundtons-Accord und in seine Umwendung gehen. Niemals aber läßt sich von dem 4ten Accorde und seinen Umwendungen in den Grundtons-Accord gelangen. Von diesen drey Accorden kann nur, nach Befinden der Oberstimme, der mittlere ausgelassen werden, welches bey obigem Exempel würklich vorkommt.

§. 8.

Durch diese Erklärung läßt sich ganz erkennen, daß die drey Haupt-Accorde den allermeisten Theil des General-Basses in sich fassen: daß sie der wahre Grund im Auf- und Absteigen einer Melodie oder einer Baß-Stimme sind. Auf ihnen beruht die Composition. Ja so gar die Melodie zeigt ihren Grund in denselben.

§. 9.

Zu noch mehrerm Beweiſe und Deutlichkeit habe ich dieſe drey Accorde in ordentliche Baß-Glieder gebracht. Hier ſind ſie:



Allhier ſieht man, wie bereits erwehnet worden, den größten Theil der Ziffern, die manchen Anfänger zu erlernen warm halten, zu geſchweigen der vielen Zeit, die damit verſchwendet wird: durch dieſe Entdeckung hingegen ſehr leicht fallen, beſonders, wenn man in Acht nimmt, daß der 4ten Accord entweder gar, nach Beſchaffenheit der Melodie, ausbleibt; oder aber, wenn er zugegen, das doch ſehr oft geſchieht, daß er allezeit dem Accorde der 5 vorhergehen muß. g) Man merke auch: daß, ſo oft die Tonart ausweicht, oder die Melodie ſich in eine andere Tonart begiebt; ſo oft muß man ſich die drey Accorde derſelbigen Tonart vorſtellen, und nicht mehr die vorhergehenden gebrauchen, es ſey denn, die Melodie gieng wieder zurück. Bey in Achtnehmung dieſes, hüte man ſich auch, daß im Accompagniren die rechte Hand nicht verrückt werde, ſondern ſo viel möglich, in der mittlern 8 liegen laſſe, zumal da in einer 8 alle Accorde der 24 Tonarten befindlich ſind. Auf dieſe Art werden alle fehlerhafte Gänge oder Sätze vermieden, die doch gemeiniglich durch vieles Springen und Verſetzen der Hand entſtehen können. Denn auch dieſes erfordert bereits einen habilen Mann, und dennoch wird ein ſolcher nicht vermeiden können, daß ihm nicht zuweilen eine ungeſchickte 5 mit unterläuft, welches aber durch das Liegenlaſſen in einer 8 verhütet wird.

g) Der

g) Der Accord der 4 kann auch niemals dem Accorde des Grundtons vorgehen. Sollte aber dieses geschehen; so ist es nicht der Accord der 4, sondern selbst ein Grundton, und der sogleich folgende Accord sein eigener ihm untergebener 5ten Accord. Zum Exempel: Es folgte auf den 4ten Accord von C, der Accord des Grundtons C; so ist jener der Accord des Grundtons F, dieser hingegen der Accord seiner 5, nemlich C.

§. 10.

Sehr gut wäre es, wenn man sich alle diese Zahlen und Stellen in diesen drey Accorden bekannt machete, solche durch die gebräuchlichsten Tonarten fleißig übete oder transponirte; so gelangte man dadurch in den Stand, selbst zu urtheilen: ob eine General-Baßstimme wohl beziffert ist; wie auch eine jede Baßstimme zu beziffern, und wie man eine Baßstimme auch unbeziffert accompagniren solle. Dieweil, wie gesagt, alle gewöhnliche Signaturen in einer Tonart enthalten sind, die einzige 9 ausgenommen, deren Ursprung im folgenden Capitel anzeigen werde.

§. 11.

Alle noch übrige Accorde gehören niemals in eine ordentliche Tonart, sondern sind meistentheils willkührlich angenommene Sätze, die ihre Stelle bey heutigem Geschmacke zu behaupten suchen. h) Ich habe oben gezeiget, worzu sie taugen. Sie gehören alle zum Cromatisch- und Enharmonischen Geschlechte. Es kommen gar viele Partien vor, worinn die ganze General-Baßstimme bloß in obigen dreyen Haupt-Accorden bestehet, und dennoch sind sie von den berühmtesten Meistern verfertiget. Man gebe sich nur die Mühe, einige Partituren im Cammer- und Theatralstil durchzugehen; so wird man viele Stücke finden, die keinen einzigen andern, als die hier bemeldten Accorde, enthalten, ja, wo nicht einmal eine 9 zu erblicken ist. Auch kann öfters diese beym Accompagniren weggelassen werden, zumal wo sie nicht besonders darüber gesetzt worden; indem sie meistentheils nur als ein Vorschlag kann betrachtet werden, wo dergleichen Vorhaltungen beym heutigen Geschmacke

schmacke genug vorkommen, wornach sich der Accompagniste nicht zu richten hat, sondern bey seinem geraden General-Basse bleibet, und nichts als die vorgeschriebenen Ziffern, oder in Ermangelung dieser die Rangordnung der drey Accorde in Obacht nimmt, und sie so lange wiederholet, als die Tonart oder das Stück dauret.

b) Wahr ists, daß bey heutigem allgemein werdenden Opern-Geschmacke, die fremden Sätze und Intervallen sehr einreißen, und in die Kirchen und Cammer dringen, da doch große Meister in Setzung dieser Sätze, zumal bey Opern, besondere Absichten haben: Dagegen wie viele findet man nicht, die da bloß ihre Kunst darinn beweisen wollen, wenn sie jedes Thema oder Melodie solchergestalt zu verwirren suchen, daß man Mühe hat, die wahre herrschende Tonart zu erkennen. Wo dieses überhand nimmt, wie es schon Muratori und Meurmet befürchtet haben; so wird die Verwirrung die ganze Ordnung des musikalischen Lehrgebäudes übern Haufen werfen. Ueberhaupt keine Tonart wird mehr können, ausgenommen am Ende, behauptet werden.

§. 12.

Folgende Abhandlung wird die fremden Sätze erklären, und beweisen, wie sie ebenfalls ihren Ursprung den oft angeführten drey Accorden zu danken haben, und wie viel sie etwa noch zur völligen Kenntniß des General-Basses beytragen möchten.

Das IV. Capitel.

Woher alle die übrigen Signaturen oder Accorde kommen.

§. 1.

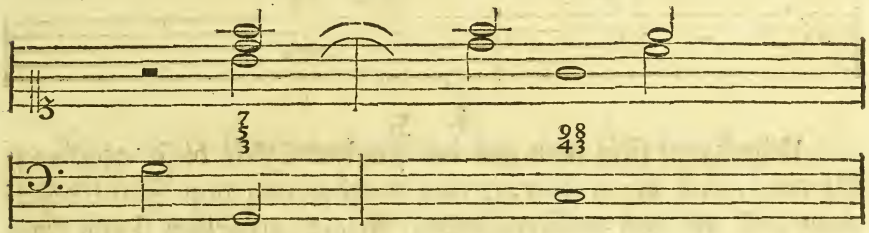
Die 9 muß hier, wie billig, den Anfang machen. Den allgemeinen Begrif von ihr habe ich im vorhergehenden Capitel gezeiget. Will man aber von ihrem Ursprunge insbesondere reden; so muß man sagen: sie entsteht auf verschiedene Art. In der Begleitung ist sie gleichfalls veränderlich. Erstlich kann man sie, angezeigter maßen, als eine Vorhaltung der vorhergehenden Note in der Oberstimme auf den gleich folgenden Accord ansehen. Oder die 9 ist die 3 oder 5 eines dissonirenden Accordes a), die, wenn der dissonirende Satz in den consonirenden Accord steigt oder fällt, auf diesem liegen bleibt, sodenn einen Ton herunter geht, und den consonirenden Accord vollendet.

a) Es kann auch die 9, die 3 oder 5 von einem consonirenden Accorde seyn. Dieses geschieht: wenn die 5 und 3 eines Grundtons auf dem gleich nachfolgenden 4ten Accorde liegen bleibt. Durch dieses Liegenbleiben entsteht auf dem 4ten Accord der Accord $\frac{9}{5}$: welcher ordentlich in die Begleitung oder Harmonie des 4ten Accordes $\frac{8}{5}$ aufgelöst wird. Es geschieht auch, daß die 3 des Grundtons zur 9 wird: wenn der Grundton höher in die 2 geht, mit Liegenbleibung des 3ten Intervalles des Grundtons; hierdurch wird diese 3 zur 9, und findet ihre Auflösung in der 8. Die 9 kann auch entstehen, wenn die 8 des Grundtons in der Oberstimme steht; der Baß dagegen hat ebenfalls den Grundton, geht sodenn einen ganzen oder halben Ton tiefer, da inzwischen die Oberstimme liegen bleibt, und zur 9 wird. Doch ist diese Entstehung auf einem dissonirenden Accorde gewöhnlicher. Auch alle 9 kommen öfterer auf den Dissonanz-Accorden vor, als auf den Consonanzen, daher habe ich auch diese Anmerkungen nur hieher setzen wollen,

wollen, weil ein Anfänger sich obige Nachricht recht soll vorher zu Nutzen machen, worinn so viel möglich der ganze Ursprung dieses Intervalls gezeiget und beschrieben wird.

§. 2.

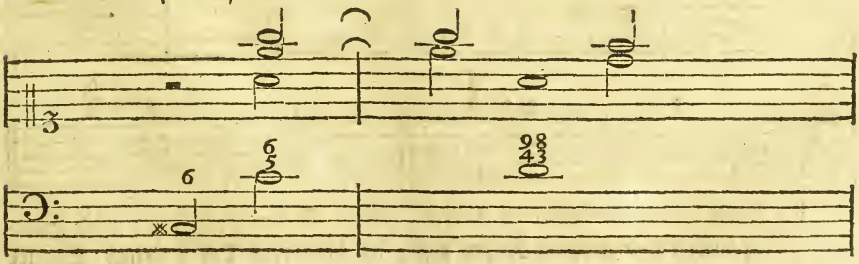
Dieses noch deutlicher zu geben; so nehme man den im vorigen Capitel gezeigten 5ten Accord mit der 7 begleitet, gehe sodenn mit dem Basse in den unfehlbar darauf folgenden Grundton: Bey der Oberstimme hingegen bleiben die beyden äußersten oder hohen Stimmen auf der ersten Hälfte des Grundton-Accords liegen; so entsteht durch dieses Liegenbleiben die 9 und 4, als:



Auf die andere Helfte kommt nachgehends die Harmonie des Grundtons zu stehen.

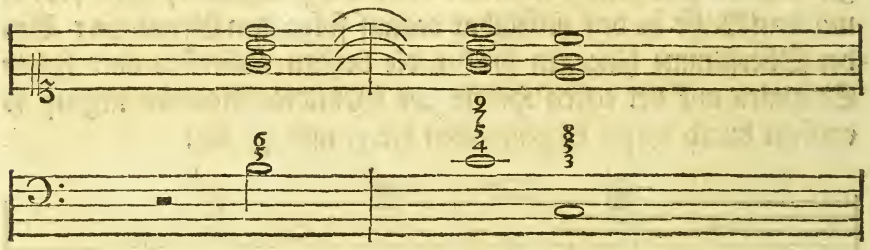
§. 3.

Ebenfalls entsteht die 9, wenn die 3 des Grundtons in Baß gesetzt wird, (welches durch die erste Umwendung des Accordes der 5 geschieht,) der Baß steigt sodenn um einen halben Ton höher, die beyden Oberstimmen bleiben liegen, wie bey vorhergehendem Exempel geschehen, allwo sie nachgehends in den Accord des Grundtons fallen, als:



§. 4.

Drittens, so entspringt die 9, wenn die Oberstimme mit dem Basse eine 3 ausmacht: hierbey geht der Baß wiederum um einen halben oder ganzen Ton höher, die Oberstimme hingegen bleibt mit ihrer ganzen Harmonie auf dem in die Höhe getretenen Basse liegen, und begiebt sich nachgehends in die 8, als:

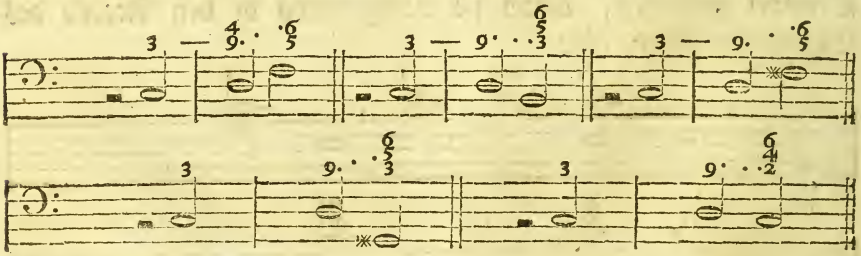


§. 5.

Ueberhaupt sieht man aus der Einstimmigkeit dieser gegebenen Exempel, daß die 9 jederzeit eine Verzögerung oder Zurückbehaltung des auf den vorhergehenden Accord gehörigen Tons kann genennet werden. Die Anticipation und Retardation sind es, aus welchen alle übrige Dissonanz-Accorde entspringen.

§. 6.

Die 9 löset sich gewöhnlichermaßen in der 8. Es geschieht aber auch, daß sie in die 3 oder 5 des Grundtons aufgelöst wird: desgleichen in einen andern Accord einer fremden Tonart, wenn nur ihre auflösende 8 darinn befindlich ist, als b):



b) Diese Sätze sind wohl zu merken, indem sie im Präludiren und Componiren von großem Nutzen sind, da besonders bey heutiger Setzart

das

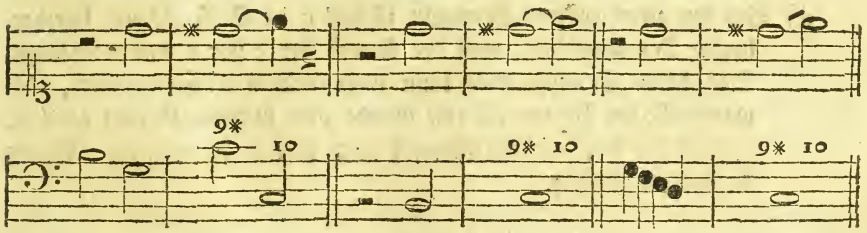
das fremde vielmals vorgezogen wird. In Fugen, Messen ꝛc. haben sie ihre Stärke: doch können sie auch in andern Sachen gebraucht werden, absonderlich in dem Recitativstile.

§. 7.

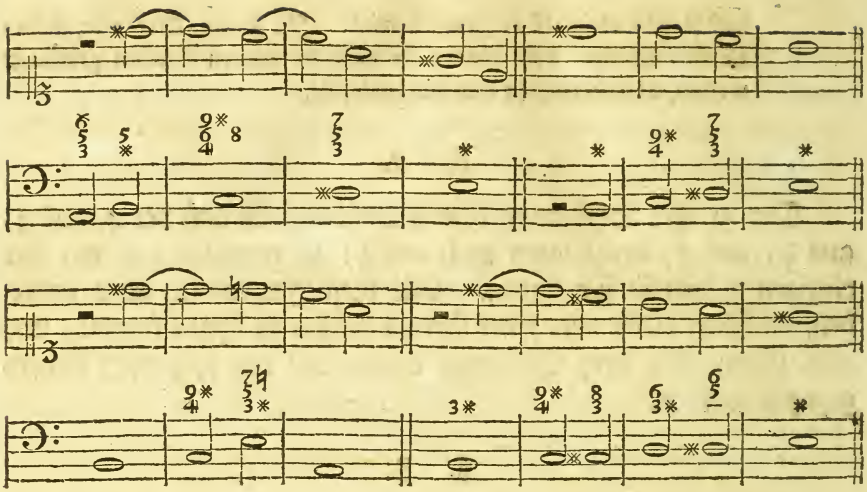
Der 9 ihre Begleitung besteht mehrentheils aus der 4, aus $\frac{5}{4}$, aus $\frac{7}{5}$, aus $\frac{6}{4}$, desgleichen auch aus $\frac{5}{3}$: ja zuweilen gar mit der einzigen 3 läßt sie sich finden. Alle diese Intervallen aber entstehen, nachdem dieser oder jener Accord vorher zu liegen kommt, und eine, zwey, oder drey Stimmen davon auf den folgenden Accord gezogen werden.

§. 8.

Von übermäßigen 9, wovon ich in einem großen Werke gezwungene und ungezwungene angetroffen habe, annoch etwas zu gedenken; so gehören sie in gar keine Tonart, sondern werden mit Recht in die Zahl der ungewöhnlichen Intervallen gesetzt [c]); deren bereits im ersten Capitel gedacht worden. Sie sind jederzeit als unvermuthet eingetretene Vorschläge oder Zierathen anzusehen, in in welchem Falle sie durch die 10 aufgelöst werden, als:



Durch die 8, 6, oder durch ein anderes Intervall lassen sie sich selten auflösen, wollen auch mit großer Behutsamkeit angewendet seyn; [d]) als:



Wie gedacht, sie erfordern eine starke Begleitung, und große Behutsamkeit im Setzen. Je seltener, desto besser. Sie dienen zur Erweckung einer außerordentlichen Emphasis. Sind im Opernstile bey Vorstellung eines besondern Affects von großem Nutzen.

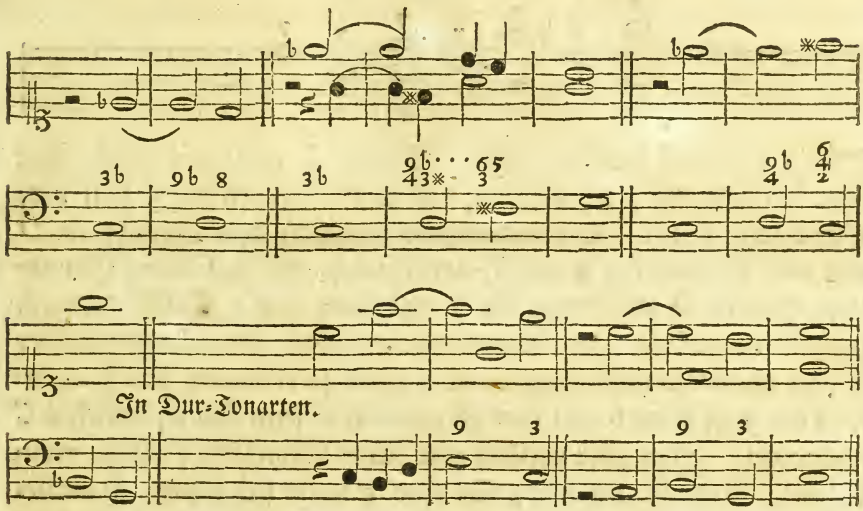
c) Ihre eigentliche Benennung ist: ein Vorschlag, oder die Ausfüllung des leeren Raums, der sich zwischen einer 2 befindet; als zwischen d und e befindet sich dis, welches bis ins e mit durchgezogen wird.

d) Bey den zwey ersteren Exempeln ist das c im Basse als ein durchgehender Ton anzusehen, weil der Accord der 5 vor- und nachfolget. Das dritte Exempel aber kann nicht anders erkläret werden, als: man wolle den Anfang als eine fremde oder fliehende Cadenz ansehen, welches bey dem vierdten Exempel auch in Acht zu nehmen. Genug sie sind zunftmäßig.

§. 9.

Der kleinen 9 sind wenige. Ihre Stelle ist bey Moll-Tonarten, selten aber bey den Dur-Tönen. Wenn zum Exempel die kleine 3 sich auf dem Basse befindet, und nachgehends auf dem folgenden um einen Ton höher getretenen Basse liegen bleibet.

bleibet. Sie finden ihre Auflösung, wie die vorhergehenden, in der 8, oder in der Umwendung des Grundtons; als:

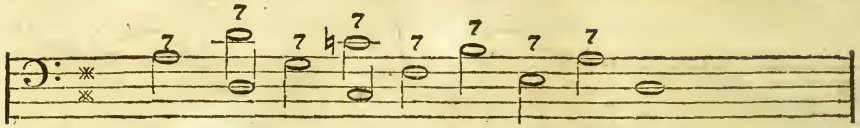


§. 10.

Die auf einander folgenden 7, sind auch aus der Zahl der übrigen Signaturen. Diese entstehen: wenn die 3 eines 5ten Accordes mit in den folgenden Accord gezogen wird, und daselbst die consonirende 8 vertreibt. Von diesem Accorde bleibt wiederum die 3 liegen, und setzt sich auf den folgenden Accord durch Verjagung der 8. So lange man demnach diese 3en auf die nachfolgenden Accorde ziehet; so oft entstehen 7en. Die Auflösung geschieht gleichfalls durch die 7 des Accordes der 5, wie im vorigen Capitel gezeiget worden. c) Zum Exempel: man setzte über *A* die 7; so zeigt mir diese 7, daß sie dem Accorde der 5 von *D* zugehört. *D* ist demnach sein Grundton. Nur ist bey dergleichen 7en-Gängen noch dieser Unterschied: daß der Grundtons-Accord zugleich wiederum vor den Accord der 5 (der Ausweichung in die 4) muß angesehen werden. Durch diese Folge der Grundtons-Accorde geschieht es, daß, indem sie, wie gemeldet, zugleich als so viele

5ten-

5ten-Accorde angesehen werden, über einen jeden Accord die 7 mit gehöret, als:



Dieses Exempel hebt in *A* an. Dieses *A* giebt mir durch seine über sich habende 7 zu erkennen, daß es der Accord der 5 von dem Grundtone *D* ist. Die Aehnlichkeit zwischen dem Grundtone *D* und dem Accorde der 5 von *G*, verursachet, daß auf diesen Grundtons-Accord *D* wiederum die 7 erscheinen darf: Dieser dadurch zugleich vorgestellte 5ten-Accord geht in seinen Grundtons-Accord *G*, die abermals hierauf haftende 7 giebt zu erkennen, daß sie ebenfalls der 5ten-Accord von dem Grundtone *C* seyn könne, welches *C* nachfolget. Hier aber entsteht eine kleine Ausnahme: Diese 7ten-Gänge, indem sie auf solche Art eine 5 unter sich gehen, so verlieren sie bey jeder Fortschreitung ein ♯, wodurch sie denn endlich in b gerathen müßten. Um nun dieses zu verhüten: so läßt man das erste b hinweg, wodurch die 7 größer als die vorhergehenden wird, wie dieses hier bey *C* würklich zu sehen ist. Durch diese große 7 geschieht es, daß der nachfolgende Ton nicht *F*, sondern *Fis* seyn darf, worüber die ordentliche 7 wieder zu stehen kommt. Dieser Vortheil wird nur deswegen gebraucht, damit erstlich das gar zu tiefe Hinabsteigen in b verhütet werde, als auch dadurch zugleich Gelegenheit gegeben wird, wieder aufzusteigen, um von dar in den Grundton gelangen zu können. Bey diesen Gängen ist noch zu merken, daß, wenn ihre Zahl von geringer Nachfolge, sie auch jederzeit die großen 3en mit sich führen, wie denn bey gegenwärtigem Exempel die vier ersten die große 3 bey sich haben: hingegen bey der 5, 6 und 7ten Note sind kleine 3en, wo sodenn bey der 8ten und letzten wiederum große auftreten. [f]) Diese 7ten-Gänge sind im General-Basse, Präludiren, ja in der Composition selbsten von großem Nutzen, und soll sie sich ein Anfänger wohl

merken,

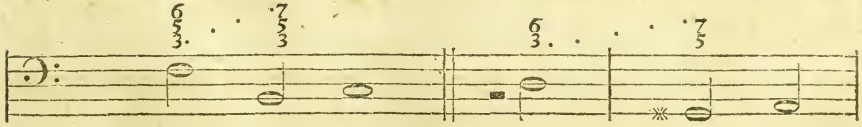
merken, weil solche nebst den drey Haupt-Accorden und der 9 schier den ganzen General-Baß ausmachen, dahero unentbehrlich zu wissen sind.

e) Ist abermal ein klarer Beweis, daß die 7 auf der 5 einer jeden Tonart zu erdulten sey, ja von rechts wegen zum 5ten-Accorde gehören, sonsten diese 7ten-Gänge keinen Grund und Erweisthum ihrer Herkunft hätten.

f) Bey diesem Exempel könnten auch durchgehends große 3en gelassen werden: weil aber die große 3 bey dem Fis gar zu hart wegen des vorhergehenden Accordes wäre; so hat man sie lieber weglassen wollen. Wollte man auch bey dem H dererst die große 3 wieder anheben; so könnte Fis als die Umwendung des 4ten-Accordes von E dur angesehen werden. Warum aber bey diesen doch kleinen 7ten große 3en seyn müssen, erhellet aus oben gezeigter Ursache: da hier ein jeder Accord zweyerley Stellen zu versehen hat, nemlich den Grundton, um den vorhergehenden Accord aufzulösen, und alsdenn den 5ten-Accord des nachfolgenden Accordes. Sie sind mithin in den drey Haupt-Accorden gegründet, und den Regeln der Composition gemäß, dahero unentbehrlich. Ohne sie kann kein Stück angetroffen werden, besonders wenn es etwas concertirendes soll in sich haben. Sie sind der Leitfaden sowohl der einfach- als künstlichen Composition.

§. 11.

Die andere Art der vorkommenden 7ten entspringt: wenn die 3 des Accordes der 4 liegen bleibt, dazu aber die 3 des folgenden 5ten-Accordes im Basse erscheinet, welche sodenn gemeiniglich im Grundtons-Accorde aufgelöset wird:



§. 12.

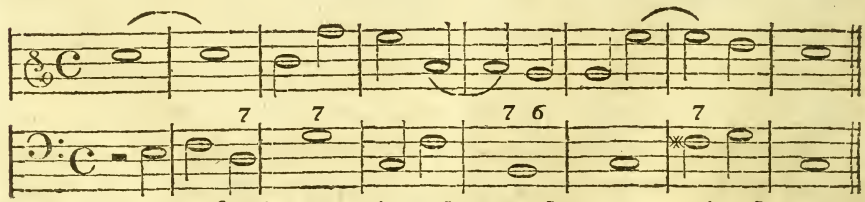
Gleichermaßen entsteht die 7: wenn der Accord der 4 umgewendet wird, wie im vorigen Capitel angezeigt worden; da nachgehends ein Sprung oder Fall in den Accord der 5 geschieht.

Oder aber, es bleibt der Baß liegen, und, dieweil dieser Ton auch im 5ten-Accorde anzutreffen, geschieht hier ebenfalls eine Umkehrung des Accordes der 5, als:

Man siehet, daß alle diese 7ten bloß durch Liegenbleibung eines Intervalls entstehen, und durch den folgenden 5ten-Accord aufgelöst werden. Die Begleitung der 7 ist unterschiedlich: doch verrichtet dieses mehrentheils die $\frac{5}{3}$, selten aber die $\frac{4}{2}$ oder 6: welche letztere durch Liegenbleibung des vorhergegangenen Accordes entspringen.

§. 13.

Es ist etwas besonders, daß in einer jeden Tonart viererley 7ten anzutreffen, und dennoch einerley Größe sind. Zwey natürliche 7ten, welche in den drey Haupt-Accorden befindlich: nemlich, eine entspringt durch die letzte Umwendung des 4ten-Accordes, und die andere ist ohnehin bey dem 5ten-Accorde. Eine zusammengesetzte 7, diese entstehet: wenn die 3 vom 4ten-Accorde auf den 5ten-Accord gezogen, dargegen aber die 3 des 5ten-Accordes in Baß gesetzt wird. Eine fremde 7, diese zeigt sich: wenn die 3 des Grundtons auf dem 4ten-Accorde liegen bleibt, dagegen der Grundton der 4, in einen halben Ton höher verwandelt wird, worauf sodenn der Accord der 5 folget. Beystehendes Exempel beweiset dieses:

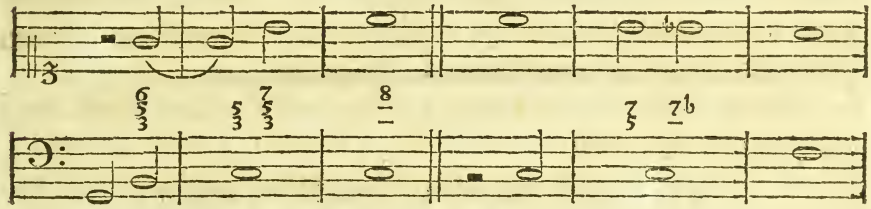


Zwey natürliche, eine zusammengesetzte, eine fremde.

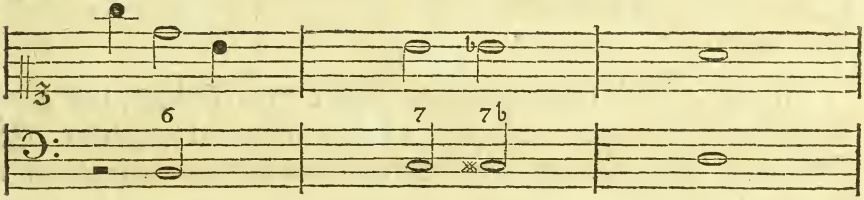
§. 14.

§. 14.

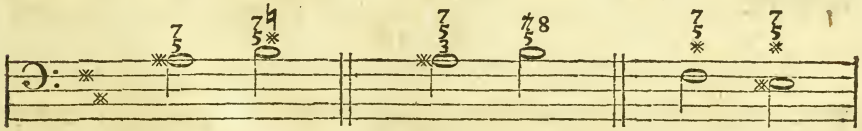
Die Auflösung der großen 7 geschieht ordentlicher Weise durch die 8 des Grundtons. Sonst findet man auch, daß die große 7 durch die kleine 7 aufgelöset wird: es könnte aber dieses nicht geschehen, wenn nicht ohnehin eine 7 bey dem 5ten-Accorde anzutreffen wäre.



Die große 7 wird auch, obgewöhnlich, durch die verkleinerte 7 aufgelöset; als:



Es können auch zwey 7ten stuffenmäßig hintereinander erscheinen, wovon die erste entweder eine kleine, oder gewöhnlich große ist: die zweyte eine große, kleine, oder übermäßig große seyn kann. Dennoch wird die eine durch die andere ordentlich aufgelöset; als:

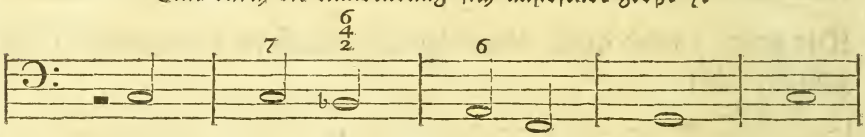


Bey diesem Exempel ist der erste Accord der 5ten-Accord von *H* moll, und zwar dessen erste Umwendung, mit Beybehaltung der 3, 9, seines 4ten-Accordes. Ordentlicher Weise sollte dieser Accord in den Grundton *H* aufgelöset werden; weil aber der Grundtons-Accord *H* moll eine große Aehnlichkeit mit dem 5ten-

Accorde von *E* moll hat; so giebt dieses Gelegenheit, daß auch eine 7 darüber stehen kann. Bey dem zweyten Exempel ist die zweyte große 7 nichts als eine Versetzung des vorgehenden *A* ✻ in die Oberstimme des den ersten Accord auflösenden Accordes. Sie kann auch als eine bloße Zierath oder Vorschlag betrachtet werden. Das dritte Exempel zeigt: daß, obgleich die Auflösung des 5ten-Accordes nicht im Basse geschieht; so geschieht doch dieses durch die zwey vornehmsten Intervallen des auflösenden Grundtons, in den zwey Oberstimmen, nemlich durch *H* und *D*.

Gleicherweise begiebt sichs, daß die große 7 auch durch die 2 aufgelöset wird, als:

Eine durch die Umwendung sich auflösende große 7.

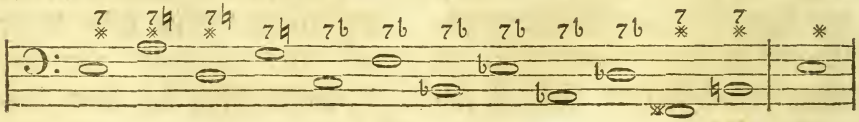


§. 15.

Einige annoch hieher gehörige fremde 7ten-Gänge, und ganz besondere Auflösungen, werde ich im siebenten Capitel anführen. Es sind noch etliche Accorde, welche nur durch Liegenlassung einer Stimme entstehen. Zum Exempel auf der 4 des Tons $\frac{6}{3}$✻ oder $\frac{6}{3}$♭, welches aber nichts anders, als die letzte Umwendung des 5ten-Accordes ist, wo anstatt der 2 die 3 des vorhergegangenen 4ten-Accordes liegen geblieben, wovon unten ein mehrers.

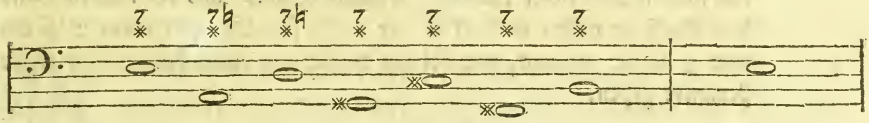
§. 16.

Ich will zum Beschlusse dieses Capitels noch anführen, wie man durch bloße 7ten-Gänge, auch durch alle 12 Dur- und 12 Moll-Tonarten gelangen könne: desgleichen wie sie durch ✻ und ♭ ihre Achwechselung haben; als: s)

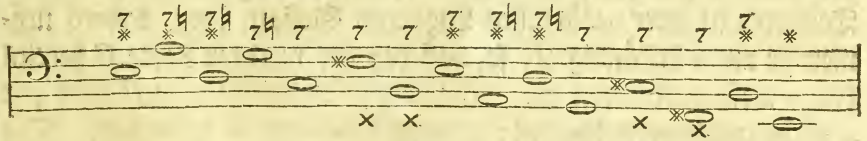


Hier

Hier sind die 12 harten Tonarten. Die 12 weichen Tonarten sind bey der 7ten-Folge gar nicht unterschieden. Dieweil diese Grundtöne zugleich auch als 5ten-Accorde betrachtet werden müssen, welches ihre 7 und darauf folgende Auflösung in den andern Grundton anzeiget: desgleichen ein jeder 5ten-Accord von allen sowohl Dur- als Moll-Tonarten, die große 3 bey sich führet; So kann die kleine 3 als Kennzeichen der weichen Tonart allhier nicht statt finden. Diese 7ten-Gänge reichen den Stoff zum Präludiren. Wollte man diese Anzahl verkürzen, und doch in dem angefangenen Tone wiederum schließen, und dieses, ohne das Gehör zu beleidigen: so nehme man anstatt der vierten Note *G*, das *Gis*, von dar falle man in *Cis*, (allein beydes mit * bezeichnet) nemlich in die dritte zu Ende gehende Note, so ist auch dieses recht; als:



Es gehet auch bey der fünften Note an: nemlich an statt *C* das *Cis* genommen. Die vier ersten bleiben unverändert. Endlich, so könnte man auch erst bey der sechsten Note die Verkleidung anfangen: allein in diesem Falle müßten die vorgesetzten b ausbleiben, und die 7ten-Folge würde noch weiter ausgedehnet; als:



Allhier, desgleichen bey vorhergehendem Exempel kommen große und kleine 3en vor, die daher entstehen. Diese 7ten-Folge gehet nicht in solcher Ordnung, wie das erstere Exempel ausweiset: nemlich in lauter 4ten-Sprüngen oder 5ten-Fällen von einerley Größe; sondern allhier findet sich sogleich bey vorhergehendem Exempel, und zwar bey der dritten Note *D* ein Sprung in die große 4 *Gis*,

welches bey dem zweyten Exempel, bey der fünften Note *C* ebenfalls geschehen ist, wo *C* in die große 4 springet: desgleichen ist kein b, wie beym ersten Exempel war, vorhanden. Aus dieser Ungleichheit der Sprünge oder Fälle, sind auch die ungleichen 3en entsprungen, wie solches diejenigen, so mit × bezeichnet, angeben. Wollte man letzteres Exempel noch weiter ausdehnen; so könnte man anstatt des zu Ende gehenden *Cis* das *C* nehmen, und sodenn durch die mit b bezeichneten Töne fortführen.

g) Wollte ein Anfänger diese 7ten-Gänge accompagniren, so werden sie ihm dadurch ungemein erleichtert; wenn er zu dem ersten Grundton oder 5ten-Accord E, mit der rechten Hand Gis und D (mit Mitnehmung des H) genommen hat, welche beyde Intervallen eine kleine 5 voneinander liegen; so darf er nachgehends bis ans Ende mit beyden Fingern der rechten Hand allezeit bey Anschlagung des Basses um einen halben Ton tiefer rücken. Kommt er aber mit der rechten Hand dem Basse zu nahe; so darf er nur diesen so nahe getretenen Baß um eine 8 höher nehmen, und sodenn wieder um einen halben Ton tiefer herunter gehen.

§. 17.

Es möchte jemand fragen: warum bey dem ersteren Exempel einige Töne mit b bezeichnet worden, die doch nachgehends bey dem zweyten und dritten Exempel mit * erschienen sind? So dienet hierauf zur Antwort: Bey dem ersten Exempel kommen die Tonarten in ihrer natürlichen Lage und Gestalt vor; dahero nehmen sie am * beständig ab, so, daß bey der vierdten Note *G* bereits kein * mehr vorhanden ist. Die folgenden kleinen 7ten können mit * nicht anbemerket werden: es muß dieses mit b geschehen. Die ordentlichen 5ten-Fälle oder 4ten-Sprünge, wenn solche in ihrer gleichen Größe fortgehen, leiden kein *: so wäre dieses auch wider die natürliche Bezeichnung einer jeden harten Tonart. Daß aber bey dem zweyten Exempel kein b erscheinet, geschieht deswegen: dieweil sogleich bey der vierdten Note eine Veränderung vorgehet. Daß nun dieses *Gis* mit * seyn müsse, erhellet daraus: erstlich ist

das

das * von dem ersten Accorde noch frisch im Gedächtnisse. Zweytens: wenn es *Gis* mit b wäre, so wäre es kein 4ten- sondern ein 5ten-Sprung, wo die 7ten-Folge nicht statt findet. Daß nun die darauf folgenden Noten bekreuzet sind, ist daher zu schließen, dieweil auf * kein b, besonders allhier wegen der 4ten- oder 5ten-Folge, nachtreten kann. Es gehet dieses nur bey dem ersten Exempel an.

Das V. Capitel.

Auf wie vielerley Art man aus einem Tone in den andern gelangen könne.

§. 1.

Mein Vorhaben war nicht, dieses Capitel allhier schon einzurücken, sondern diese Abhandlung sollte erst nach der Anleitung von den Auflösungen folgen. Allein da zum Theil noch drey Capitel vorhanden sind, die von der unterschiedenen Art der gemeinen als fremden Auflösungen handeln, wobey Sachen vorkommen, da ein Anfänger bereits die Arten der Ausweichung der Tonarten wissen muß a); so gab dieses Gelegenheit, gegenwärtiges hier mit einzuschalten, und zugleich den Anfang zu machen: wenn der Grundton in seine 5 ausweichet, auf wie vielerley Art solches geschehen könnte.

a) Es ist diese Abhandlung eine von den wichtigsten im General-Basse, desgleichen im Präludiren unentbehrlich. Viele rühmen sich, die Regeln der Composition genau zu verstehen, und begehen Fehler wider diese Anfangs-Regeln: fallen von ungefehr in eine Tonart, in welche sie verlangen, und das ohne Mittels-Accorde und ohne die geringste Vorbereitung. Es giebt sehr wenige Fälle, worinnen ihre Art statt findet. Man muß sich wundern, daß man Sachen findet, worinnen so schlecht mit der Ausweichung in die ersten verwandten Tonarten

arten verfahren worden. Wenn man von einigen seynwollenden Componisten versichert wird, daß ihnen nichts schwerer fiele, als wie sie die Melodie mit der Harmonie geschickt in eine andere Tonart, lenken sollten, da doch so vielerley Wege sind. Die Melodie und Harmonie hat noch jederzeit ihren großen Vorrath von unzählichen Veränderungen behauptet. Dieser 12 oben angeführter Verschiedenheiten der Ausweichung in eine Tonart, könnten nach Erfordern noch mehrere beygefüget werden. Genug! hat ein Anfänger diese wohl gefaßt, so wird es ihm gar leicht seyn, geschickte Ausweichungen im Präludiren hören zu lassen.

§. 2.

Die Ausweichung in die 5 geschieht auf dreyerley Art: 1) durch die 4 der 5ten-Tonart; 2) durch die 5te selbst der 5ten-Tonart; 3) durch die Umwendung der 4. Erste Art: die 4 der 5ten-Tonart ist nur von dem vorhergegangenen Grundtone wegen des 6ten Intervalls unterschieden. Denn der alte Grundton hat $\frac{6}{4}$, der neue 4ten-Accord hat nebst dem nemlichen Basse auch $\frac{6}{4}$. Dieweil der alte Grundton hier als ein neuer 4ten-Accord auftritt. Diese kleine Veränderung veranlasset, daß man zuerst den abgehandelten Grundton selbst nimmt, hernach mit Zuziehung der 6 sucht in den darauf folgenden neuen 5ten-Accord, und von daraus in den neuen Grundtons-Accord zu gelangen. Die zweyte Art besteht darinn: wenn der vorhergehende Grundton liegen bleibt, zu welchem man sodenn die ganze Harmonie des 5ten-Accordes der neuen Tonart nimmt, wodurch die Signatur $\frac{6}{4}$ entspringt. Der Baß geht sodenn um einen halben oder ganzen Ton tiefer, welches die 3 des neuen Grundtons wird. Die dritte Art geschieht: wenn zu der Harmonie des alten Grundtons der Baß um eine 3 tiefer gegriffen wird: worauf sodenn entweder dieser Baß ebenfalls liegen bleibt, und die Harmonie des neuen 5ten-Accordes dazu kömmt, oder aber: der Baß springt um eine 4 höher, nemlich in den neuen 5ten-Accord, dem sodenn der neue Grundton selbst nachfolget.

§. 3.

§. 3.

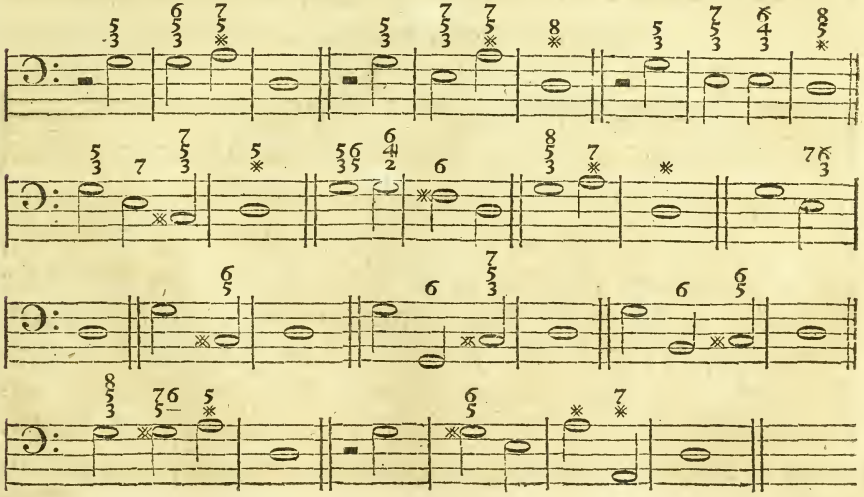
Ueberhaupt ist bey allen Ausweichungen zu merken: daß man jederzeit den vorigen oder alten Grundtons-Accord, so viel als möglich, unverändert lassen soll, wenn man in eine andre Tonart gehen will. Man gebe nur Acht, ob einige Intervallen des Grundtons etwa in der Harmonie der 4 oder 5 einer andern Tonart zu finden, so ist die Ausweichung schon angefangen und bedarf weiter keiner Ausschweifung.

§. 4.

Die 4 und 5 einer neuen Tonart sollen allezeit vorhergehen, ehe man den neuen Grundton hören lässet: doch kann die 4 nach Beschaffenheit der Oberstimme ausbleiben, zumal, wenn der alte Grundton eine große Aehnlichkeit mit der neuen 4 besitzet. Die Harmonie der neuen 5 kann niemals ausgelassen werden, es wäre denn, daß eine Pause vorhergienge, und der neue Grundton ließ keine 8 hören.

§. 5.

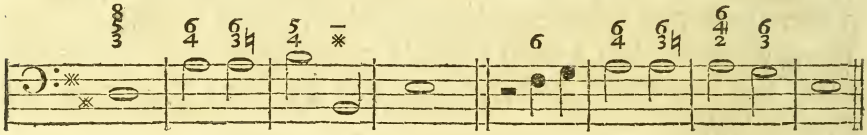
Aus der Umwendung des neuen 4ten- und 5ten-Accordes entstehen auch vielerley Arten der Ausweichung. Es können 12 Arten fest gesetzt werden, worunter 10 natürlich sind; als:



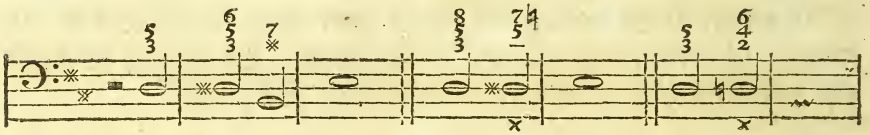
Man siehet hieraus, daß alle diese Abwechslungen bloß aus der Umwendung der 4 und 5 entstehen können, welches gewiß von großem Nutzen.

§. 6.

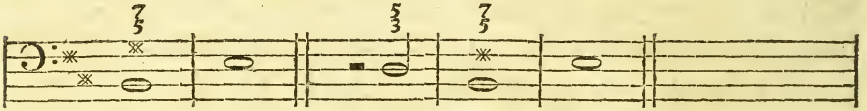
Nach der Ausweichung in die 5 folgt die andere Ausweichung in die 6. Beym vorigen Exempel gieng die Ausweichung in den Grundton *D*. In der Harmonie $\frac{8}{3}$ dieses Grundtons sind zwey Intervallen vorhanden, nämlich *Fis* und *A*, welche beyde in dem 4ten- und 5ten-Accorde der 6ten Tonart befindlich sind. Demnach ist bey Liegenlassung gedachter beyden Intervallen gar leicht, in die 6ten Tonart zu gelangen; als:



Durch die 4 der 6ten Tonart.



Durch die Quinte der 6ten Tonart.



Das wären demnach die gebräuchlichsten Arten. Nach meiner gegebenen Anleitung kann ein jeder noch mehrere erfinden. Bey den mit × bezeichneten Accorden ist zu erinnern, daß hier eine kleine Ausnahme gelten muß. Aus vorhergehenden Capitel wird noch erinnerlich seyn, daß die kleine 7 von der Harmonie des 5ten-Accordes, und der einzigen kleinen 3 des 4ten-Accordes zusammen gesetzet ist. Diese kleine 3 hat bereits das Recht, wenn sie in Gesellschaft der 5ten Harmonie erscheinet, auch als ein

Mit-

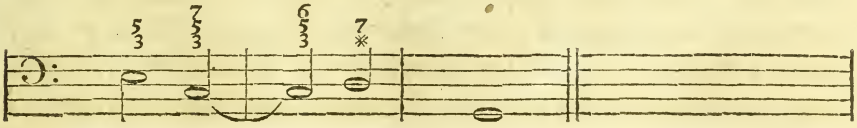
Mitglied derselben angesehen zu werden, und ordentlich in der Harmonie des Grundtons sich auflösen zu können. Bey dem zweyten × und darüber befindlichen $\frac{6}{4}$ ist zu merken: daß dieses nur ein betrüglicher Accord: indem man meynet, die Tonart *D* wolle sich wiederum zurück in *G* begeben, da nachgehends die ganze Harmonie auf dem um einen Ton tiefer getroffenen Basse liegen bleibt, ausgenommen, daß die vorige 2 nunmehr um einen halben Ton höher steigt, und allhier zur großen 3 wird. Es ist dieses ein angenommener Satz, der heutiges Tages sehr gebräuchlich und im dreyfachen Stile seinen Nutzen beweiset.

§. 7.

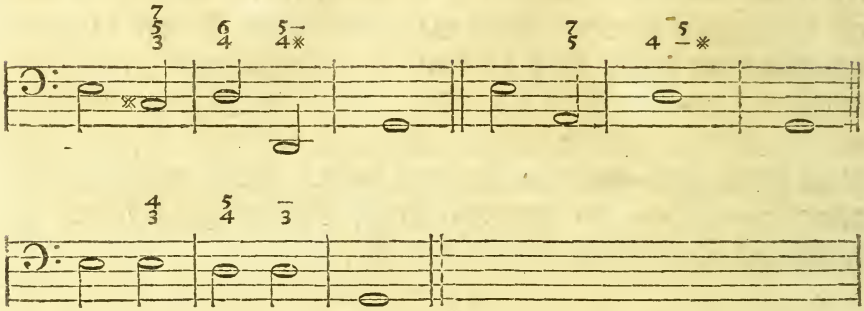
Diese zwey der vornehmsten Ausweichungen einer harten Tonart, hat ein Anfänger wohl in Acht zu nehmen, daß er sie sich recht bekannt zu machen suche: die 5 oder große 3 der fremden Tonart geschickt hören lasse, „dabey auch der alte Grundton über ein „oder höchstens zwey Intervallen nicht verliehren darf, sonsten „wird das Ohr zu sehr beleidiget.

§. 8.

Es wird auch nöthig seyn, einige Anleitung zu geben; wie man aus diesen zweyen Ausweichungen wieder zurück in den ersten Grundton gelangen solle. Oben erwehnte Regel ist auch hier in Acht zu nehmen. Zum Exempel: Die weiche Tonart *E* ist hier: von diesem Accorde $\frac{6}{3}$ befinden sich gleichfalls zwey Intervallen nämlich *E* und *G* in dem 4ten-Accorde des ersten Grundtons; weswegen man die ganze Harmonie des Grundtons *E* kann liegen lassen, dagegen nur der Baß um eine 3 tiefer geht, die dadurch verursachte 7 wird durch die 6 abgelöset. So ist der völlige 4ten-Accord des Grundtons *G* da. Auf diesen folgt der Ordnung gemäß die 5, und nachgehends der Grundton *G* selbst, als:



Man kann auch anstatt *C*, *Cis* gebrauchen: desgleichen *A*, oder es kann *E* liegen bleiben; als:

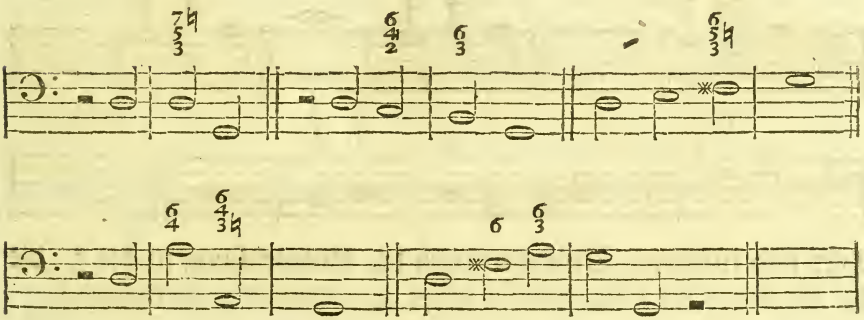


Das *Cis* beym ersten Exempel macht eine Anzeige in *D*, wie denn auch dieser Ton nachfolgt, allein die zweyte 7 giebt den 5ten-Accord von *G* zu erkennen. Das *A* beym zweyten Exempel ist nur eine Umwendung des 4ten-Accordes von *G*: welches das letzte Exempel (obgleich mit Auslassung der 6) auch anzeigt.

§. 9.

Gleiche Bewandniß hat es auch mit der ersten Ausweichung, und deren Zurücktretung. Die harte Tonart *D* hat die gröste Aehnlichkeit mit dem 5ten-Accorde von *G*, wo nur die einzige 7 den Unterschied ausmacht; so oft man nun diesen Accord mit der 7 umwenden kann: auf so vielerley Arten kann auch der Zurückgang geschehen. Das ist allhier noch in Acht zu nehmen, daß der Accord der 4 nicht vorgehen kann, wie bey der Hineinweichung geschehen. Dahero entsteht diese Anmerkung: „daß man beym Ein„gange in neue Tonarten sowohl, als beym Herausgehen, die Har„monie der 4 soll vorhergehen lassen: befänden sich aber keine In„tervallen in der fremden 4, die nicht auch zugleich in dem vorher„geendigten Grundtone befindlich wären; so bleibt diese fremde 4 „aus, und wird dafür sogleich die 5 des neuen Grundtons genom„men.

„men.„ Wie oft man von der 5 in den ersten Ton gelangen kann, zeigt ihre Umwendung an; als: b)

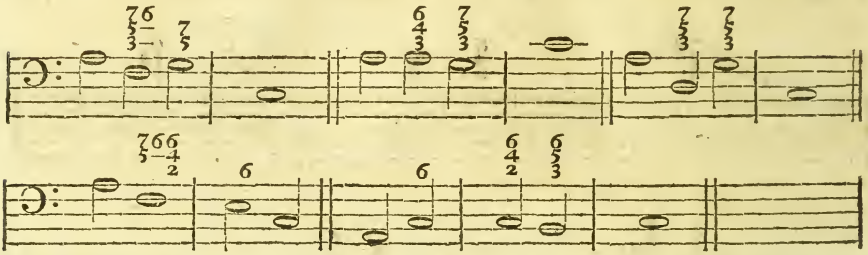


b) Wer die vorhergehenden, diese, und nachfolgende kleinen Exempel dieses Capitels wohlgefasset, auch durch öfters Transponiren versuchet hat: der wird eine große Leichtigkeit im Generalbasse finden. Und um auch im fertigen Accompagnieren eines noch niemals probierten Stückes, sich noch geübter zu machen; ist nöthig, alle diese Exempel durch die 12 harte und 12 weiche Tonarten aufzuschreiben, und sie sodenn mit oder ohne Ziffern, so oft zu bespielen, bis sie ganz bekannt worden. Man muß aber auch die Ursach in Acht nehmen, woher diese Auflösungen entstanden sind; mithin sich diese Exempel sowohl nach der Theorie als Praxis bekannt machen.

§. 10.

Die Ausweichung einer weichen Tonart mit wenigen zu beschreiben; so wäre zum Exempel in $A\flat$ die erste Ausweichung in die 3, nämlich in *C* dur. c) Vorige Anmerkungen gelten auch hier. Der Grundton $A\flat$ hat zu seiner Harmonie *C* und *E*: Nun muß man einen Accord in der Tonart suchen, der diesem etwas ähnlich wäre: Hierzu wird der fremde 4ten-Accord der gelegenste seyn: denn dieser hat jene beyde Intervallen, nämlich *A* und *C* bey sich: daraus zu schließen: daß dieser neue 4ten Accord sogleich dem alten

Grundtons-Accorde A♭ nachtreten kann: worauf der fremde 5ten-Accord und dessen Grundton erscheinet; als:



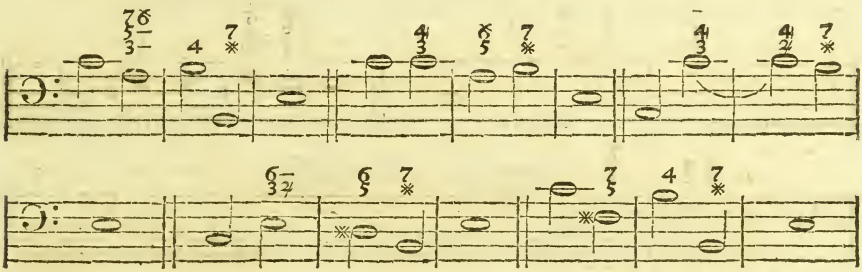
Hier sind fünferley Veränderungen der Ausweichung in die 3, die da alle durch die Umwendung seines 4ten-Accordes herkommen.

c) Es ist besonders, daß seit vielen Jahren der Gebrauch entstanden: daß man bey den Moll-Tonarten zuerst in die 3 ausweichen muß. Dagegen die 5, die erste Ausweichung bey den Dur-Tonarten seyn muß. Woher nun diese Regel gekommen: möchte man billig fragen? Meines Erachtens halte dafür: daß, da die Ausweichung- und Vermischungen der Tonarten, Gelegenheit zu verschiedener Fortsetzung der Melodien geben, die da zur Vergnügung des Ohrs dienen sollen. Diese Vergnügung soll in einer Aufmunterung und Freudigkeit (selten aber in einer Traurigkeit) bestehen. Die weichen oder Moll-Tonarten sind ihrer Natur nach, diesem Entzwecke zuwider; So kann eine Moll-Tonart nicht durch ihres gleichen abgelößt werden: wie zum Exempel auf A♭ nicht E♭ folgen kann; die Melodie würde sonst gar zu traurig gerathen. Um nun obigen Entzweck zu erreichen; so muß jederzeit auf eine weiche Tonart eine harte nachfolgen: auf diese kann sodenn wiederum eine weiche Tonart erscheinen, wenn zumal das Stück zuletzt in einer weichen Tonart schließen sollte. Eine harte Tonart hingegen ist zur Aufmunterung geneigt: mithin würde das Ohr eine gar zu schnelle Veränderung empfinden, wenn gleich darauf eine weiche Tonart kommen sollte: Es muß dieses alsdenn geschehen, wann das Ohr bereits, so zu reden, an der Freude gesättiget ist: welches bey der zweyten Ausweichung geschehen kann. Es gehört schon ein großer Tonkünstler hierzu, der da aufmunternde und freudige Melodien verfertigen, und doch obigen Regeln entgegen handeln könne.

§. II.

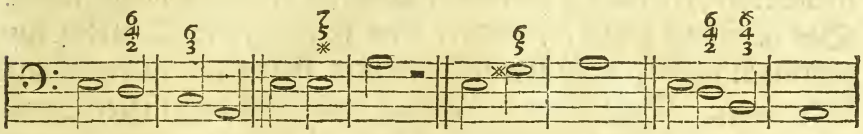
§. 11.

Von dieser Tonart weiter, und in die zweyte Ausweichung zu gehen, nämlich in den Grund-Accord der 5; so ist, wie bey vorhergehenden, zu beobachten: Ob der 4 oder 5ten Accord des Grundtons *E* einige Gleichheit mit dem Grundtone *C* habe. Allhier findet man wiederum zwey Intervallen, die im Accorde des Grundtons *C* und im 4ten-Accorde der neuen Ausweichung befindlich sind, nämlich *C* und *E*: hieraus entspringen folgende Abwechslungen:



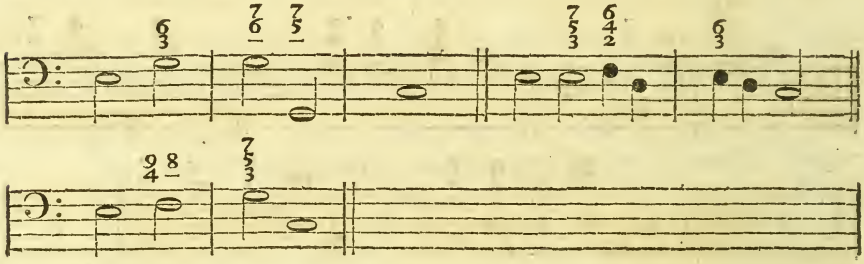
§. 12.

Von dar wieder zurück entweder in *A*♭ oder *C* dur zu gehen; so findet sich bey jenem: daß die 4 von *A*♭ nicht zu gebrauchen, wohl aber die 5, als bey welcher nur die 3 vergrößert; die 8 aber zur 7 wird, als:



Bey dem Zurückgehen in *C* fällt es schon schwerer, ohne Ausschweifung in andere Accorde, zu verfahren. Die Ursach hiervon ist diese: Dieweil die Harmonie des Grundtons-Accordes *E*♭ keine Gleichheit weder mit der 4 noch mit der 5 von *C* hat: Man wollte denn sagen; auf die erste Hälfte der 5 von dem Grundtone *C* gehört 4 darüber, da sodenn zwey Töne mit dem Grundtone *E* oder dessen Harmonie gleich wären; dieweil aber dieses zwey vollkommene

mene Accorde: nämlich der Grundton *E* und der $\frac{6}{4}$ Accord auf der 5 des Grundtons *C*, welcher doch nur die Umwendung von *C* ist, dahero auch als ein vollkommener Accord des Grundtons *C* kann angesehen werden; so kann dieses nicht seyn, wohl aber, wenn man sich der $\frac{7}{5}$ bedienet, welche auf dem 5ten = Accorde von *C* zustehen kommt: Desgleichen der 7 auf dem *E*, wo sodenn der Baß um einen halben Ton höher schreitet, und den Accord von $\frac{6}{2}$ überkommt, worauf eine ordentliche Auflösung in den Grundton *C* erfolgen kann; als:



Durch die 9.

§. 13.

Dieses wäre demnach die Vorbereitung, wie man in die nächst anverwandte Tonarten gelangen, und wieder zurück kommen solle. Die unten vorkommende Tabellen werden mehrere Anleitung geben, insonderheit, wie man in die andere Tonarten kürzlich gelangen könne. Das ist einmal gewiß, je weiter man in entlegnere Tonarten einzudringen suchet, desto unvollkommenere Arten der Ausweichung findet man. Doch wenn der Grund durch hier angeführte Exempel und durch öffters Wiederholen, wohl ist gelegt worden; so wird die Ausschweifung in alle übrige Tonarten leicht fallen. [d])

d) Wahr ists, daß, obgleich heutiges Tages alle Künste und Wissenschaften einen sehr hohen Grad ihrer Vollkommenheit erreicht haben; So mangeln viele dennoch des rechten Grundes, und ist ihre Fortpflanzung nur auf Hören sagen, und bloße Praxis gegründet. Wenn sich nur ihre Verbesserer auch ließen angelegen seyn, so viel möglich, hinreichende Gründe zu entdecken: Diese Entdeckungen der Welt zu offen-

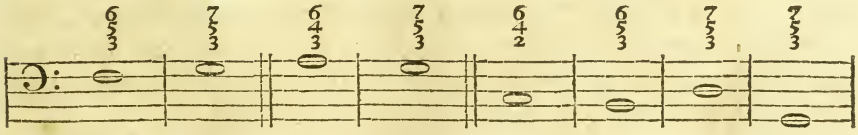
offenbaren: Andere gute Talente aufzumuntern, mit untergestützten Kräften weiter nachzuforschen: Endlich, daß sowohl die theoretischen als praktischen Beförderer gleichen Nutzen davon hätten: denn ohne jene, wird einer bloß praktischen Kunst gar bald ihre Gränzen gesetzet; So wäre kein Zweifel, alle Künste und Wissenschaften stiegen zugleich höher. Stümplereyen fänden ihren Untergang. Auch hätte ein Anfänger nicht so viele Mühe und Zeitverlust anzuwenden, in Erlernung einer Wissenschaft. Dabey würde ein jeder trachten, beydes Theorie und Praxis zu wissen, wodurch eine große Leichtigkeit und Begierde weiter zu kommen erhalten würde. Allein wie bekannt ist es: daß man bey den größten Künstlern oftmals am wenigsten etwas erlernen kann, indem ihnen vielmals an der Theorie so viel mangelt, als sie, so reden, zuviel in der Praxis gethan haben.

Das VI. Capitel.

Von den gemeinen Auflösungen.

§. 1.

Ich sehe mich allhier genöthiget, dasjenige, was schon im dritten Capitel abgehandelt worden, einigermaßen zu wiederholen, um dadurch zeigen zu können, wohin eine jede Dissonanz sich wendet, und auf wie vielerley Art sie ihre Auflösung findet. Ich habe bereits erwiesen: daß der ganze Grund des General-Basses auf drey Haupt-Accorden und ihren Umwendungen beruhe: Ob aber eine jede Umwendung in dem Grundtone, oder in dessen 3 ihre Abwechselung oder Auflösung findet, a) solches habe ich bis hieher versparen wollen. Die Umwendungen des Accordes der 4, und ihre Auflösungen waren folgende:



Erste Auflösung. Zweyte Auflösung. Dritte. Vierdte.

2) Eine

a) Eine Auflösung will so viel sagen: wenn ein unvollkommenes Intervall durch ein besserers abgelöset oder abgewechselt wird. Oder: auf eine Dissonanz soll eine Consonanz folgen. Jenes ist aber nicht sowohl von der ganzen Harmonie eines Accordes zu verstehen, als auch insbesondere von den Intervallen der Oberstimme. Zum Exempel: in dem 4ten-Accorde befinden sich zwey Intervallen so nahe bey einander, daß sie unter sich betrachtet, eine 2 ausmachen, nämlich die 5 und 6. Dagegen der 5ten-Accord hat lauter 3en aufzuweisen; nämlich von G bis in H: von H bis in D: von D bis in F sind nichts als 3en. Mithin ist der 5ten-Accord nicht so unvollkommen, als der 4ten-Accord: Kann also die Abwechslung wohl statt haben.

§. 2.

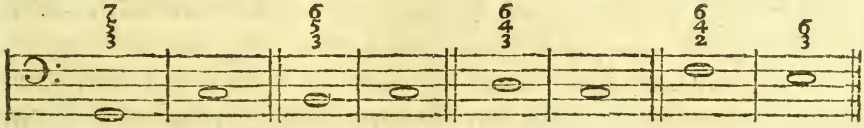
Die Auflösung dieses Accordes geschieht in den 5ten-Accord. b) Allhier findet man, daß alle in den Grundton des Accordes der 5 fallen, ausgenommen die dritte Umwendung gehet in die 3 des 5ten-Accordes, welches aber die 2 verursachet: doch ist sie im Grunde mit jenen einerley.

b) Ich habe schon oben bereits angemerket: daß man vom 4ten-Accorde nicht könne in den Grundtons-Accord gehen. Woher dieses komme, erhellet daraus: dieweil die darüber sich befindende $\frac{6}{5}$ als eine in sich selbst betrachtete 2 solle meistentheils unter sich in 3 aufgelöset werden. Dieses geschieht, wenn die 6 liegen bleibet, die 5 aber um einen Ton tiefer gehet. Eben diese $\frac{6}{5}$ erscheinet niemals, es sey denn, daß der Baß entweder um einen Ton höher tritt oder gar liegen bleibt, wo er sodenn $\frac{6}{4}$ überkommt. Uebrigens, ist auch der Sprung zu weit, und die Veränderung zu groß, von einem ganz unvollkommenen Accorde zu einem ganz vollkommenen Accorde überzuspringen. Sollte einmal diese Regel übergangen werden, und man fiele von dem 4ten-Accorde so gleich in den Grundtons Accord; so muß auch die 6 ausgelassen werden: alsdenn ist er nicht mehr der 4ten Accord, (wie bereits vorhin gedacht worden) sondern selbst ein Grundtons-Accord, und der nachfolgende Grundton wäre sein eigener 5ten-Accord.

§. 3.

§. 3.

Die Umwendungen des 5ten-Accordes lösen sich in dem Grundtone so, wie die vorhergehende in den 5ten-Accord. Sie sind folgende:



Hier verändert sich abermal die 3te Umwendung, und geht in die 3 des Grundtons-Accordes. Die übrigen hingegen fallen in den Grundton.

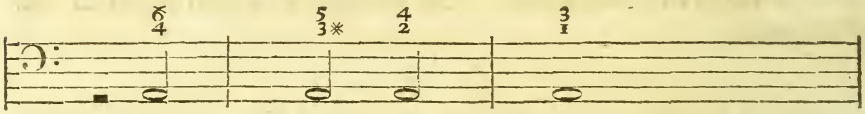
§. 4.

Bey dem Grundtone des 5ten-Accordes ist noch dieses als etwas besonderes zu merken: daß eine Umwendung mehr als die andere dissoniret, insonderheit aber der letzte mit $\frac{6}{2}$. Diese kommt gar offt im General-Basse vor, ja sie ist schier in allen Stücken anzutreffen. Die Ursach aber möchte folgende seyn: Ich habe angemerket, daß, je weiter die dissonirenden Intervallen von einander entlegen sind, desto weniger dissoniren solche. Das Gegentheil beweiset dieses: Die Dissonirung ist allezeit größer, je näher die dissonirenden Intervallen beysammen stehen, wie dieses bey $\frac{6}{5}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{2}$ $\frac{4}{3}$ zu erkennen ist.

§. 5.

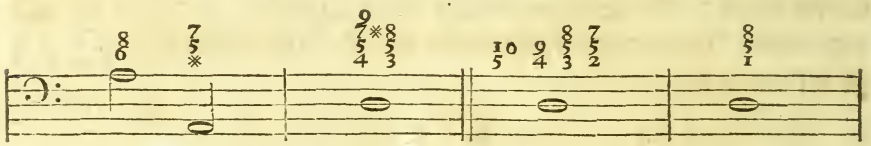
Die 2 in Gesellschaft der 4 ♮ entspringet nicht wie $\frac{4}{2}$, sondern sie kommt gemeiniglich auf einem vor- und nachliegenden Basse zustehen, wenn $\frac{6}{4}$ und $\frac{5}{3}$ vorhergegangen. Dieser Accord $\frac{4}{2}$ wird in $\frac{3}{2}$ aufgelöset. Einige wollen zwar diesen Accord in $\frac{9}{4}$ verwandeln, wo er sodenn die gewöhnliche Auflösung der 9 überkäme. Diese Meynung ist falsch: denn 1) hat die 9 einen ganz andern Ursprung, wie im vorigen Capitel zu ersehen ist: 2) So bleibet bey diesem Accorde kein anderes Intervall als der Baß vorhero liegen, welches bey der 9 doch das Gegentheil ist: 3) So kommt zu dieser Auflö-

sung weder die 5 noch die 8, weil die 4 sich allhier nicht aufwärts in die 5 schwinget, noch die unter sich befindende 2 in die 8, das doch alles zu der Auflösung der $\frac{4}{2}$ erfordert wird. „Ueberhaupt „$\frac{4}{2}$ entstehet: wenn der Baß vor und nach liegen bleibet: die 9 „aber: wenn der Baß einen Sprung oder Fall vornimmt. Es kommt freylich manchem dieser Accord fremde vor, wie er denn in der That auch etwas unbekannt ist; doch ist er in den Regeln der Harmonie gegründet. In den **Graunischen** Opern wird man ihn öfters antreffen; als:



§. 6.

Gleiche Bewandniß hat es mit dem Accorde $\frac{7}{5}*_{2}$, welcher auch von einigen mishandelt und zu dem Accorde $\frac{9}{7}*_{5}{}_{4}$ gemacht wird: Da doch dieser durch Liegenbleibung der Oberstimmen, jener aber, durch Liegenbleibung der untersten oder Baßstimme erzeuget wird; als:



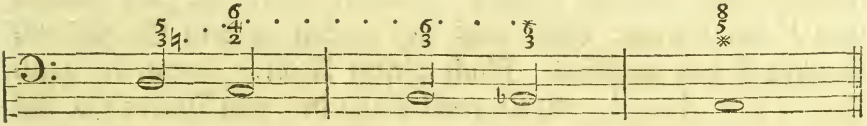
Beyde haben einerley Auflösung, aber nicht einerley Ursprung: Denn $\frac{9}{7}{}_{5}{}_{4}$ ist nur als eine Verzögerung des vorhergegangenen 5ten-Accordes anzusehen, dessen ganze Harmonie mit auf den Grundton gezogen wird: $\frac{7}{5}{}_{2}$ hingegen erscheinet auf dem liegenden Basse als ein wirklicher Accord, wie seine vorgehende Harmonien. Noch ist zu merken, daß, wenn eine 9 auf einem liegenden Basse entstehet, allezeit die 10 muß vorhergehen; Ohnerachtet eine 10 nichts anders, als eine erhöhete 3 seyn kann, dennoch aber in diesem Falle

nicht

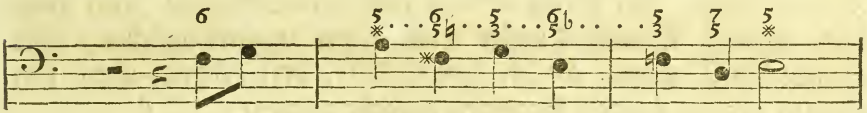
nicht als eine 3 kann angesehen werden, sonst könnte man die 9 auch hier nicht zulassen. Die beyden Oberstimmen gehen 6tenweise, welches in der Seitenbewegung (wenn eine Stimme sitzen bleibet, und die andern fortgehen) eine gute Wirkung hervor bringt.

§. 7.

Noch eine Art von gewöhnlich- und gemeinen Auflösungen entspringet: wenn der Baß oder die Oberstimme mit halben Tönen auf- oder absteiget, welche alle, als gewöhnliche Accorde nach ihrer Tonart aufgelöset werden, ausgenommen die ganz große 𝄽, als welche ungewöhnlich, und aus zweyerley Tonarten zusammen gesetzet ist. c) Hier sind sie:



Exempel, wo die Oberstimme mit halben Tönen aufsteiget.



Exempel, wo die Oberstimme mit halben Tönen absteiget.

Allhier bemerket man den ersten Accord als $D\natural$. Der zweyte ist die letzte Umwendung des 5ten-Accordes von G dur, der wegen seiner ziemlichen Aehnlichkeit mit jenem, gar geschickt diese Nachfolge behauptet, und nachgehends sich in seinen eigenen Grundtons-Accord auflöset. Der vierdte Accord ist ein ungewöhnlicher Satz, der da von ♭ und ✳ zusammengesetzet ist: nämlich das ♭ im Basse ist die 3 des 4ten-Accordes von $D\natural$: das ✳ hingegen ist von dem 5ten-Accorde von $A\natural$ entlehnet, und wird hier nur als ein Zierrath, Manier, Vorschlag ꝛc. ꝛc. um den leeren Raum, (der sich zwischen dem vorgehenden G und nachfolgenden A in der Oberstimme befindet,) auszufüllen, angesehen: Dieser Satz hat bereits den Na-

men eines rechtmäßigen Accordes erhalten, ob er gleich in keine eigentliche Tonart des diatonischen Geschlechts gehöret: Er verursachet auch eine gute Wirkung, wenn er insonderheit selten angebracht wird. Die herunter tretenden halben Töne haben gleichfalls ihre natürliche Auflösung, wie bey dem zweyten Exempel zu ersehen ist. Die Umwendung des Accordes von *D* ♮ fängt an, dem sein 5ten-Accord mit der großen 3 nachfolget: darauf kömmt der dem Grundtone *D* ♮ so gleiche Accord, nämlich der 5ten-Accord von *G* dur, oder vielmehr dessen erste Umwendung, welcher auch den 5ten-Accord von *D* ♮ gehörig auflösen kann: Auf diesen 5ten-Accord folgt sein eigener Grundtons-Accord *G* dur: worauf die Oberstimme wieder um einen halben Ton tiefer gehet, der Baß hingegen fällt um eine 3 tiefer, hierdurch wird der 5ten-Accord von *F* dur erzeugt: dieser muß sich sodenn in dem Grundtons-Accorde *F* dur auflösen. Nach diesem Accorde kommt der 4ten-Accord von *A* moll, mit Liegenbleibung des 5ten Intervalls des vorhergehenden Accordes; Sodenn erscheinet der 5ten-Accord von *A* moll selbst. In diesen beyden erklärten Exempeln siehet man keine andere Accorde (außer dem einen ungewöhnlichen) oder fremde Auflösungen, als die gewöhnliche, deren bereits oben bey meinen dreyen Haupt-Accorden gedacht worden.

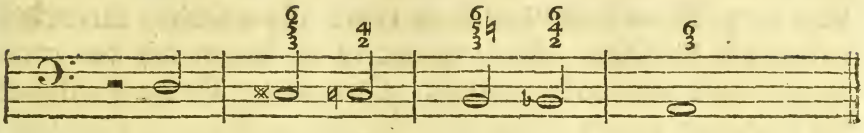
c) Diese Sätze, die ehemals rar, werden heutiges Tages häufig im Kirchen- und Opernstile gebraucht. In allen künstlichen Compositionen sind sie wohl anzubringen, wie sie denn auch im Cammerstile vorkommen. Doch es ist der häufige Gebrauch sowohl im Fantasiren als Componiren nicht anzurathen. Je seltner diese, und die nachfolgenden Sätze angebracht werden, desto beliebter machen sie sich.

§. 8.

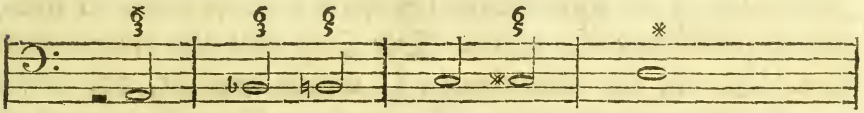
Daß diese Gänge auch in der untersten oder Baßstimme vorhanden sind, wird beygesetztes Exempel beweisen; Sie haben meistentheils diese Harmonie über sich, als:

Exem-

Exempel, wo der Baß in halben Tönen herunter gehet.



Exempel, wo der Baß in halben Tönen hinauf steiget.



Das erste Exempel wäre dem vorhergehenden gleich, wenn nicht die darüber gesetzte Ziffern eine andere Melodie anzeigeten. Man wird allhier gewahr, daß diese Sätze eine Reihe von Umwendungen des 5ten- und Grundtons sind. Denn: gleich bey der zweyten Note *Cis* siehet man, daß hier die erste Umwendung von dem 5ten-Accorde des Grundtons $D\natural$ vorhanden ist: die Auflösung geschieht in einen dem Grundtone $D\natural$ ähnlichen Accord, nämlich in die letzte Umwendung des 5ten-Accordes von *G* dur. Der Grundton *G* dur folget in seiner ersten Umwendung: weil er aber hier zugleich auch die Stelle des 5ten-Accordes von $C\natural$ zu versehen hat; so überkommt er von diesem die kleine 5. (diese 5 ist die 7 von dem 5ten-Accorde des *C* dur) Der nachfolgende Baß sollte in Ansehung 5 um einen halben Ton höher gehen: geschieht aber nicht, sondern er geht um einen halben Ton tiefer in die letzte Umwendung des 5ten-Accordes von *F* dur, der, wie die vorhergehenden, eine Aehnlichkeit mit dem Grundtone *C* dur besitzet. Letztens geschieht die Auflösung in die erste Umwendung des Grundton-Accordes *F* dur.

§. 9.

Aus diesen hier angezeigten außerordentlichen Auflösungen entstehet auch diese Regel: **Ein 5ten-Accord kann durch den andern aufgelöset werden, ohne daß dabey ein eigener Grundton vonnöthen ist.** Desgleichen: **Ein jeder Grundtons-Accord** (mit zuweiliger Veränderung der 3) **kann auch zugleich**

die

die Dienste eines 5ten-Accordes verrichten. Dahero auch: Ein 5ten-Accord kann anstatt eines Grundton-Accordes gebraucht werden. Ein und anders ist hievon bey der 7ten-Folge bereits angemerket worden. Das zweyte Exempel mit über sich steigenden halben Tönen hat ebenfalls die Art: Der erste Accord ist die zweyte Umwendung des Grundton-Accordes *G* moll. Der zweyte ist die Umwendung des Grundton-Accordes *G* moll, und die Auflösung des ersten. Der Baß geht um einen halben Ton höher mit der Bezeichnung $\frac{6}{3}$, welche anzeiget, daß dieses die erste Umwendung des 5ten-Accordes von *C* dur ist, worauf die Auflösung in den Grundtons-Accord *C* dur folget. Der nachkommende halbe Ton *Cis*, ist die ♯ von *D*♮, und die erste Umwendung des 5ten-Accordes von *D*♮, worauf dieser folget. [d])

d) Diese beyden Exempel und deren Erklärung sind wohl zu merken: Denn, wenn in einer Baßstimme, zwey, drey oder mehrere auf einander folgende halbe Tone vorkommen, können sie keine andere, als die hier gesetzte Bezeichnuug über sich haben. Es ist schier keine Baßstimme, wo nicht wenigstens zwey auf einander folgende halbe Töne anzutreffen sind. Ingleichen dienen diese Exempel zum Ausweichen der Tonarten: Ersteres weicht aus dem Grundtone D ♮ in G dur, von dar in C und F dur. Das zweyte Exempel lehret: wie man erstlich in die Tonart der 4 gelangen könne, nämlich von G moll in C dur. Hier könnte die erste Baß-Note auch eine andere Harmonie erhalten, als: $\frac{6}{3}$♭, wodurch die Umwendung des 5ten-Accordes von B dur entstünde. Der zweyte Accord erhielte anstatt der 6 die 5, und würde dadurch in den Grundtons-Accord B dur verwandelt. Die andern Accorde blieben; wo man wiederum siehet: wie der Gang von C dur in D moll anzustellen sey. Die Uebersetzung in andere Tonarten möchte auch nicht ohne Nutzen seyn.

§. 10.

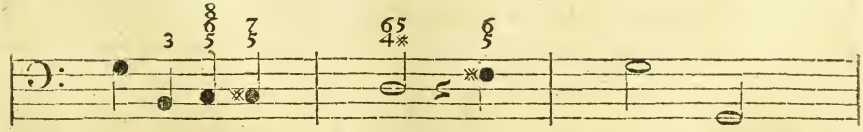
Bey allen diesen allhier zergliederten Exempeln erkennet man, daß die 5 [e]) jederzeit vor dem Grundtone muß vorhergehen: Dieweil aber der 5ten-Accord einer benachbarten Tonart allezeit eine Aehn-

Aehnlichkeit mit dem vorhergegangenen Grundtone besitzet, indem nichts, als etwa eine kleine oder große 3 nebst der 7 der Unterschied ist; dahero kann die Auflösung auch öfters in dem 5ten-Accorde einer andern Tonart geschehen. Diese Sätze sind sehr Mode geworden, unerachtet eine geschwinde Ausweichung in so viel nacheinander folgende Tonarten, das Gehör allzusehr beleidiget, besonders wenn man dergleichen Gänge oft hören muß. Das beste ist: sich solcher Sätze bey concertirenden Stimmen zu bedienen, sonsten aber selten.

e) Bey der heutigen gelehrten Setzkunst wird die Verwickelung des 5ten-Accordes sehr häufig gebraucht. Man findet sie im dreyfachen Stile. Es ist eins der größten musicalischen Kunststücke, wenn man das Gehör auf eine angenehme Art zu betrügen weiß; dieses geschieht: indem man glaubt, die Melodie begebe sich in diese Tonart, wenn sie sich in eine andere wendet. Ueberhaupt, daß man die Fortsetzung der Melodie nicht aus dem gehörten schließen kann, wie es doch öfters geschieht. Alles aber kommt daher: wenn man aus einem 5ten-Accord unvermuthet in den andern 5ten-Accorde fället. Dieses geschieht durch hier bereits angeführte Exempel: durch falsche Cadenzen: desgleichen wenn keine Wiederholung der Melodie in einem Ton höher oder tiefer gehört wird ꝛc. ꝛc.

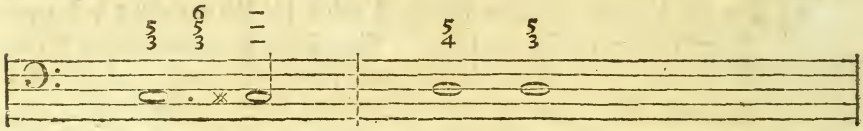
§. II.

Noch einer Auflösung eines angenommenen üblichen Satzes alhier zu gedenken, der auch unter die gemeinen Auflösungen gehöret. Er bestehet darinn: wenn der Baß nach dem 4ten-Accorde um einen halben Ton höher steiget, welches mithin eine Anzeige einer Ausweichung in die nächst verwandte Tonart machte: Nachgehends geriethe dennoch der Baß in den 5ten-Accord; als:



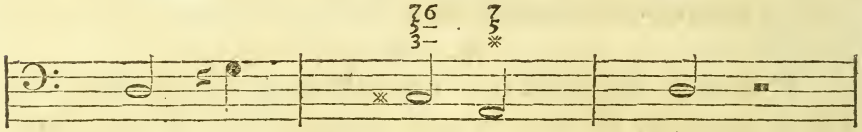
Er entsteht gemeiniglich: wenn die 8 des 4ten-Accordes in der äusersten Stimme zu stehen kommt, da sodenn auf diese 8, der Ge-

sang sich in die 7 wendet. Diese 7 verwandelt sich beym folgenden Takte in die 6, und wird gleich darauf in die 5 aufgelöset. Was nun das in die Tonart *G* dur nicht gehörige * anbetrifft; so ist es erstlich vor eine durchgehende Note des Basses anzusehen: anderns, dieweil, wie schon oft erwehnet, ein jeder 5ten-Accord auch zugleich ein Grundtons-Accord seyn kann; so kann der allhier gleich nachfolgende 5ten-Accord auch vor den Grundtons-Accord *D* dur betrachtet werden, in welchem Falle das *Cis*, als eine Anzeige vorgehet.

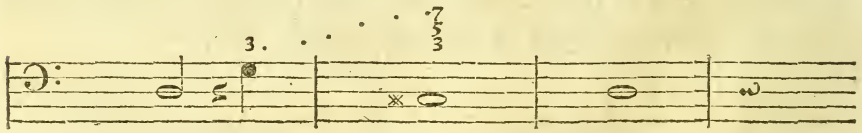


§. 12.

Es geschieht auch, daß die 3 des 4ten-Accordes mit auf die erste Umwendung des 5ten-Accordes gezogen, und dadurch zur 7 wird. Diese 7 wird darauf gewöhnlichermaßen in der 6 aufgelöset; als:



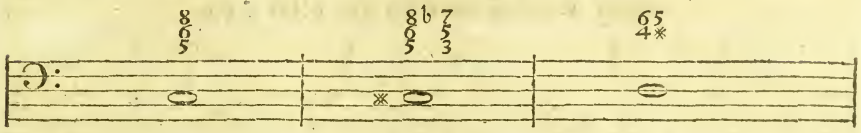
Diese 7 bleibt auch zuweilen auf dem 5ten-Accorde liegen, und wird erst auf dem Grundtons-Accorde aufgelöset, als:



§. 13.

Man kann auch die 8 des 4ten-Accordes liegen lassen, unerachtet der Baß um einen halben Ton höher steiget, wodurch die man-

mangelhafte 8 entstehet. Sie wird durch die 7 abgelöset. Diese aber findet ihre gewöhnliche Auflösung in der 6 und 5, als:



§. 14.

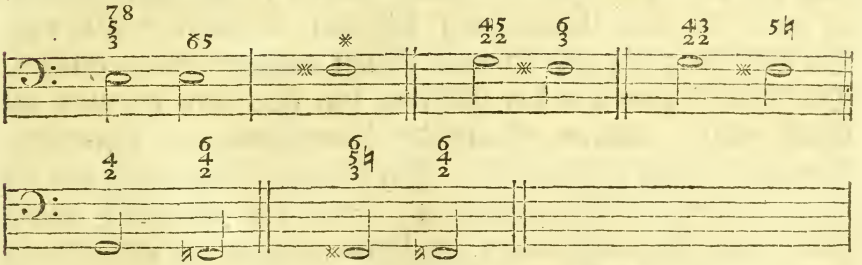
Diese und die vorhergehenden Sätze werden heutiges Tages bereits unter die bekanntesten und gemeinesten gerechnet: ohnerachtet sie in vorigen Zeiten selten vor gültig erkannt worden, da insbesondere die 12 Tonarten noch Mode waren. f) Sie sind jetzo unentbehrlich, und kommen in allen Gattungen der Setzkunst vor. Sie beweisen ihre Stärke: sind dahero einem Anfänger zu wissen nöthig.

f) Dieser zwölf Tonarten ist gleich anfangs im ersten Capitel, unter den Anmerkungen gedacht worden.

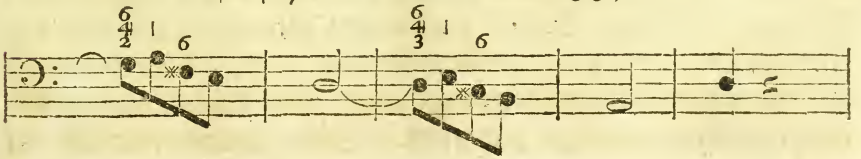
§. 15.

Unter die gemeinen Auflösungen können auch noch diejenigen gezählet werden, die insonderheit in Opern- und in dem sich dabey befindenden Recitativ-Stile anzutreffen sind; als:

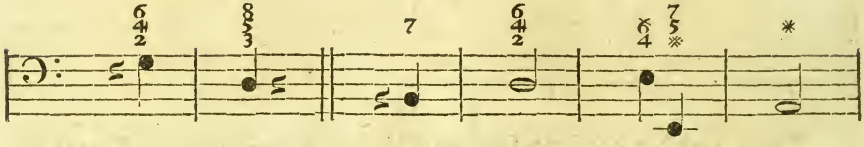
Exempel, wo die ordentliche 7 in die 8, die 4 in die 5, wie auch in die 3, die 2 in eine andere 2, die 5 ♭ in die 4 aufgelöst wird.



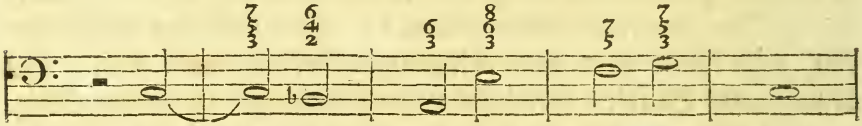
Exempel, wo die 2 in den Einklang gehet.



Exempel, wo auf $\frac{4}{2}$ der Baß einen Sprung in die 5, oder Fall in die 4 verrichtet. Desgleichen, wo auf die 7 ein Sprung in $\frac{4}{2}$ geschieht, worauf der Baß um einen Ton höher gehet.



Exempel, wo auf $\frac{7}{3}$ der Accord $\frac{6}{2}$ folget, desgleichen zwey 7ten, ohne daß der Baß sprung- oder fallsweise fortschreitet.



§. 16.

Diese besondere Gänge möchten noch manchem sehr ungewohnt vorkommen: allein man bedenke: daß bey ersterem Exempel, die auf die 7 folgende 8 nur einen Durchgang nimmt. Bey dem zweyten: die auf die $\frac{4}{2}$ folgende $\frac{5}{2}$ eine bloße Verzögerung des eher einzutreffenden *Fis* zu nennen. Die zweyte Harmonie $\frac{2}{3}$ bey dem dritten Exempel ebenfalls als ein Durchgang anzusehen. Die Auflösung bey dem dritten Exempel sollte seyn: $\frac{4}{2}\,\frac{3}{1}$, hier aber geschieht es durch die letzte Umwendung des 5ten-Accordes von *C* dur. Die Auflösung des 5ten Exempel ist mit vorhergehenden einerley. Die Auflösung der 2 in den Einklang bey dem 6ten Exempel geschieht nicht: sondern erst auf der Umwendung des Grundton-Accordes nemlich auf dem *Fis*. Der Einklang hingegen ist nur als eine durchgehende Note anzusehen. Das 7, 8 und 9te Exempel stellet lauter Verwechslungen und Umwendungen des 5ten-Accordes vor. Bey dem letzteren Exempel ist noch dieses anzumerken: daß zwey 7ten beym Schlusse vorkommen, ohnerachtet der Baß stufenweise gehet: die 8 des vorhergehenden 5- oder Grundtons ist auf dem nachfolgenden Grundtons- oder 4ten-Accorde von *C* dur liegen geblieben, und zur 7 worden. Diese 7 verwandelt sich auf dem

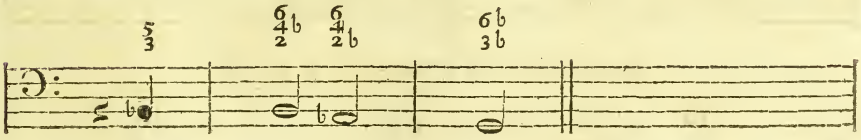
dem um einen Ton höher getretenen Basse in die 5 des wirklichen 5ten-Accordes von C dur g).

g) Wenn man den Recitativstil betrachtet, besonders aber jetziger Zeit, so wird man eine Menge solcher ehedem unbekannten Auflösungen und Verwechslungen gewahr werden, welche vormals auch nur in Gedanken verabscheuet, und vor die größten Schnitzer geachtet wurden. Wenn man diese Sätze eines Theils ansiehet; so sind sie nichts anders, als bloße Umwendungen und Spielwerk des so veränderlichen 5ten-Accordes, oder aber, als durchgehende Töne anzusehen, mithin sind sie gültig und mit Recht zu gebrauchen. Andern Theils aber: wenn diese Gänge allenthalben eingeführet würden; so möchten sie dennoch zu vieler Unordnung Anlaß geben. Bey dem letztern Exempel kommen zwey Accorde vor, die eine doppelte Benennung haben. Es ist aber so zu verstehen: Der erste Grundtons-Accord, oder dessen erste Umwendung von C dur könnte auch zugleich noch vor den 5ten-Accord von F dur gehalten werden, wo der nachfolgende 4ten-Accord von C dur, auch könnte der Grundtons-Accord F dur seyn.

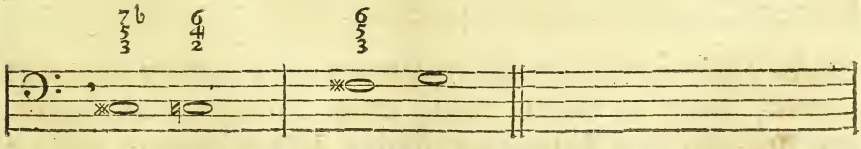
§. 17.

Folgende Auflösungen verdienen gleichfalls hieher gesetzt zu werden. Die erstere besteht darinn: wenn der Accord $\frac{4}{2}$ sich wiederum in $\frac{6}{4}$ auflöset; als:

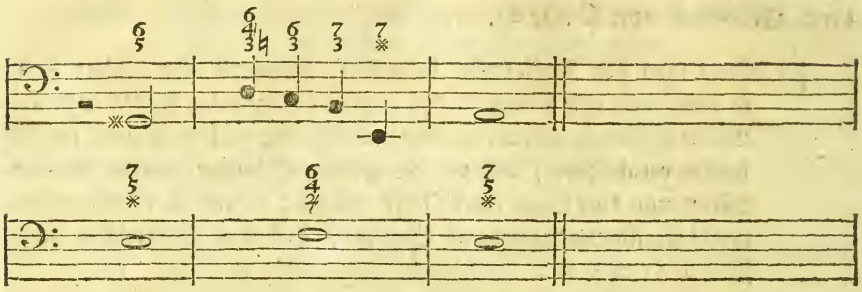
Auflösung einer 2 durch die andere 2.



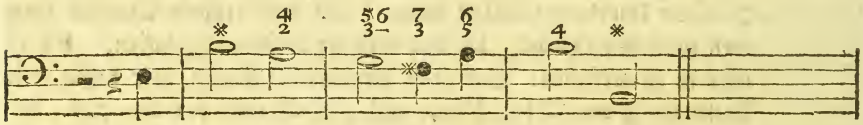
Die 7b wird durch die 2 gelöset.



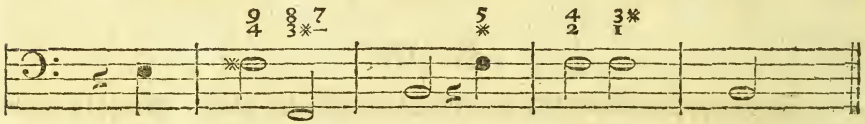
Der umgewendete 5ten-Accord nimmt noch eine 3 zu sich.



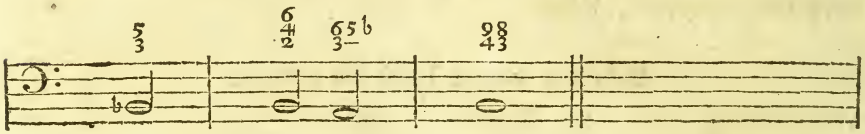
Die Herkunft der 5 und ihre Auflösung.



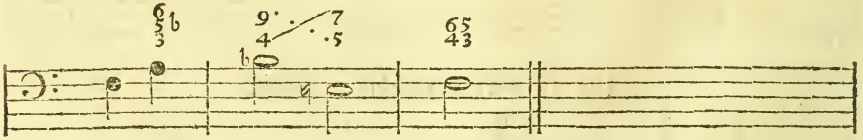
Unterschied des $\frac{9}{4}$ und $\frac{4}{2}$.



Eben dieses durch ein anderes Exempel.



Auflösung der $\frac{9}{4}$ in den Accord der $\frac{7}{5}$.



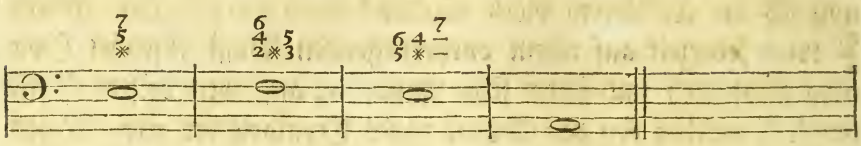
Diesen allhier gemeldeten Sätzen könnten noch mehrere beygesetzt werden, wenn ich willens wäre, diesen Tractat zu verlängern. Ein Anfänger wird hieraus zur Gnüge ersehen können: daß die

Quelle

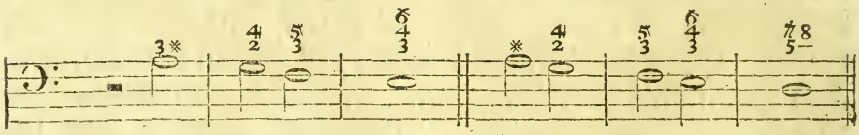
Quelle aller dieser und noch mehreren Sätzen, meine zum Grund gelegte drey Haupt-Accorde sind. Dieses auch hier zu beweisen, will ich die Erklärung dieser Exempel noch setzen; Der Accord $\frac{4}{2}$ wird jederzeit auf einem vorherliegenden Basse erzeuget (wie oben gewiesen) und findet seine Auflösung auf eben diesem Basse durch $\frac{5}{1}$, welches bey der Tonart dieses Exempels der 5ten-Accord wäre: An dessen Statt ist die letzte Umwendung dieses 5ten-Accordes gesetzet worden, wodurch ebenmäßig $\frac{6}{2}$ entsprungen. Hieraus fließt diese Regel: **wenn die Harmonien untereinander sich gehörig auflösen, so kann der Baß wohl zuweilen ausserordentlich gehen, wenn nur das dissonirende Haupt-Intervall in dem folgenden Accorde gehörig aufgelöst wird.** Wie bey diesem Exempel: da die erste 2 in den Einklang gehörte: Dieser Einklang aber ist bey dem folgenden Accorde wiederum in die 2 verwandelt worden, wodurch die drey Oberstimmen sich ordentlich abgelöset haben. Die kleine 7 bey dem zweyten Exempel löset sich sonst in die 6 bey liegenden Baß, oder in die 5 bey dem um einen halben Ton steigenden Basse, nemlich in den Grundton oder 5ten-Accord: Hier aber ist es in der letzten Umwendung dieses 5ten-Accordes geschehen, welches einerley. Bey dem dritten Exempel ist das *F* auf dem zweyten Accord hinzugekommen: Dahero entsteht diese Regel: **wenn ein Haupt-Accord liegen bleibet, so kann noch wohl ein fremdes Interval die Harmonie vermehren,** oder aber: **kann ein neues Interval das alte ablösen, und sodenn liegen bleiben, bis es mit der sämmtlichen Harmonie hinwegkommt.** Nebenstehendes Exempel bezeuget; daß bey einer feststehenden Harmonie, auch der Baß sich außerordentlich verändern könne; wo zu beobachten: daß nachgehends dieser fremde Baß entweder aufs neue dem alten Basse weichen müsse, oder: die Harmonie kann sich auf diesem fremden Basse verändern, und nach $\frac{6}{3}$, $\frac{5}{3}$ an sich ziehen, welcher Accord nachgehends mit auf den vorigen Baß gezogen und zu $\frac{4}{3}$ wird,

worauf

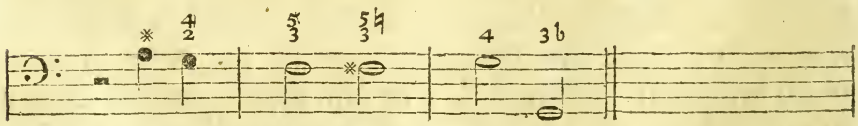
worauf seine gänzliche Auflösung und Herstellung des ersten Accordes mit $\frac{5}{3}$ oder $\frac{7}{3}$ erfolget; als:



Bey dem vierdten Exempel siehet man, daß die übermäßige 5 bloß durch Liegenbleibung der Oberstimme erzeuget wird. Dieses geschieht: wenn die große 3 des 5ten-Accordes oben liegen bleibet, der Baß hingegen geht bis in die kleine 3 (in den weichen Tonarten) des Grundton-Accordes, wodurch denn diese übermäßig große 5 entspringet. Diese 5 muß sich sodenn auf eben der 3 des Grundtons in die 6 über sich lösen, wie das Exempel ausweiset. Ueberhaupt, dieses Interval ist jederzeit nur als ein Vorschlag oder Verzögerung der Oberstimme anzusehen. Wollte man es aber anders auflösen: so könnte der Baß auch noch um einen oder zwey Töne tiefer gehen, wo diese 5 auf ersterem zur 6: bey dem zweyten Falle zur 7 würde, und auf dem liegenden Basse in die 8 aufgelöst müßte werden. Man könnte gleichfalls diese 5 in eine kleine 5 verwandeln: dieses geschähe, wenn nach der 3 des Grundtons der Baß um einen halben Ton höher mit Liegenbleibung der 5, gienge, wodurch der Grundton in den 5ten-Accord der 4 verwandelt würde. Die Auflösung erfolgte sodenn im Grundtone; als:



Erste Art. Zweyte Art.



Dritte Art der Auflösung.

Bey

Bey dem 5ten Exempel zeigt sich abermals, wie $\frac{4}{}$ und $\frac{4}{2}$ entspringt: wenn ein Intervall des vorhergehenden Accordes mit auf den andern Accord gezogen wird, wie dieses alhier die 3 von *E* ausweiset. Daß hingegen die $\frac{4}{2}$ einen ganz andern Ursprung habe, und erzeuget werde, wenn der Baß bereits vorhero lieget, wie alhier bey dem vor- und nachfolgenden *Fis* zu ersehen ist. Ohnerachtet dieser so verschiedenen Herkunft; so haben dennoch beyde Accorde gleiche Auflösung auf dem Claviere. Das 6te Exempel ist von vorhergehenden nur darinn unterschieden: daß allhier der Baß wegen seiner Harmonie $\frac{6}{2}$ und besonders der großen 4 halber um einen halben Ton tiefer gehen muß. Die Auflösung der 9 ist mit vorhergehendem Exempel einerley. Das 7te Exempel lehrt: daß $\frac{4}{}$ sich könne in einem andern Accorde auflösen, wenn nur seine 8 und 3 darinnen stecke, wie dieses hier vorgestellt wird.

§. 18.

Was noch abgehen möchte, wird ein jeder nach diesen angeführten und erklärten Exempeln zu ergänzen wissen, wenn er sich nur meine drey Haupt-Accorde und deren Umwendung wohl bekannt gemacht hat, sodenn die ordentliche Auflösung aller dissonirenden Intervallen weiß. Sie bestehet aber darinn; [h]) als:

Die große 9 wird aufgelöset durch die 10 aufwärts.
Die ordentliche 9 wird aufgelöset durch die 8 } unterwärts.
Die kleine 9 wird aufgelöset durch die 8 }
Die mangelhafte 8 wird aufgelöset durch die 7 unterwärts.
Die große 7 wird aufgelöset durch die 8 aufwärts.
Die ordentliche 7 wird aufgelöset durch die 6 } unterwärts.
Die kleine 7 wird aufgelöset durch die 6 }

Die große 6 geht gemeiniglich in die 8, wenn die Oberstimme um einen halben Ton höher, und der Baß um einen halben Ton tiefer schreitet.

Die ordentliche 6 gehet in die 5, wenn der Baß liegen bleibet: gehet aber der Baß um einen Ton höher, so fällt sie um einen Ton tiefer, und zwar in die 4.

Die kleine 6 schreitet in die kleine 5, wenn der Baß ruhet; verändert sich aber dieser, und geht um einen Ton höher; so ändert sich diese auch, und geht um einen ganzen Ton tiefer in die 4.

Die große 5 wird aufgelöset durch die 6 aufwärts.

Die kleine 5 wird aufgelöset, durch die 3 unterwärts wenn jede Stimme um einen halben Ton näher zusammen rücket.

Die große 4 wird aufgelöset durch die 6 aufwärts: die Oberstimme geht um einen halben Ton höher, der Baß hingegen kann um einen halben oder ganzen Ton tiefer gehen.

Die ordentliche 4, wenn sie über einer Baß-Note zu stehen kommt; so hat sie die große oder kleine 3 zur Nachfolge.

Die kleine 4 wird aufgelöset durch die kleine 3.

Die große 2 wird aufgelöset durch die 3 aufwärts, entweder auf stillliegendem Basse, oder aber die Oberstimme bleibt liegen, der Baß hingegen geht um einen halben Ton tiefer.

Die ordentliche 2 wird aufgelöset durch die 3, wenn der Baß um einen halben Ton tiefer schreitet, dagegen die Oberstimme liegen bleibt.

Die ordentliche 2 wird aufgelöset durch den 1 } unterwärts.
Die kleine 2 wird aufgelöset durch den 1 }

Die Auflösung beyder 2 geschieht: wenn der Baß vor und nach liegen bleibet, und die Harmonie $\frac{5}{3}$ vorhergegangen: sodenn $\frac{4}{2}$ erfolget, worauf die Auflösung mit $\frac{3}{1}$ erfolget, welches ich bereits oben angeführet habe.

h) Es ist zu verstehen, wenn der Baß liegen bleibet; Die Auflösung auf eben dieser Baßstimme oder Ton folget; nicht aber, wenn der Baß sich fort beweget. Die drey Benennungen: die große, ordentliche und kleine 9 heißen sonstwo: die übermäßige, gewöhnliche und verkleinerte auch bisweilen kleine, nachdem es die Tonart erfordert.

§. 19.

Die Auflösung aller Disonanzen kann geschehen: 1) Ordentlich, wie diese Tabelle bezeiget. 2) Außerordentlich: wenn sie nämlich nicht auf der Stelle, sondern durch ein anderes dissonirendes

des Intervall und durch einen Sprung des Basses aufgelöset werden. Desgleichen: wenn sie durch ein Intervall der Harmonie des Basses vertrieben werden. 3) Ganz fremd: wenn sich das dissonirende Intervall, nicht in dem folgenden Accorde seiner Tonart, sondern entweder auf dem 5- oder Grundtons-Accorde einer fremden Tonart auflöset: Es sey nun, der Baß bleibt liegen, und nimmt anstatt der kleinen 3 die große, oder verändert sonst ein Intervall, oder aber, er springt oder fällt in eine Umwendung eines fremden Accordes.

§. 20.

Bey Ausübung dieser zwey letzteren Arten ist nur in Acht zu nehmen: daß dasjenige Intervall, das da die Auflösung verrichtet, entweder in der Harmonie des bekannten oder fremden Accordes stecke; oder aber auch der Baß selbst sey; so mag nachgehends der Baß springen, fallen, stillstehen oder sich in eine fremde Tonart verwandeln, wie er will, die Auflösung geschieht dennoch nach den Regeln der Composition, wie dieses alles, in meinen vorhinangezogenen Exempeln zur Gnüge zu ersehen ist.

Das VII. Capitel.

Von ungemeinen oder fremden Auflösungen.

§. 1.

Ungemeine oder fremde Auflösungen heißen alle diejenige Accorde, die statt der natürlichen (nach den drey Hauptregeln) eingeschoben werden.

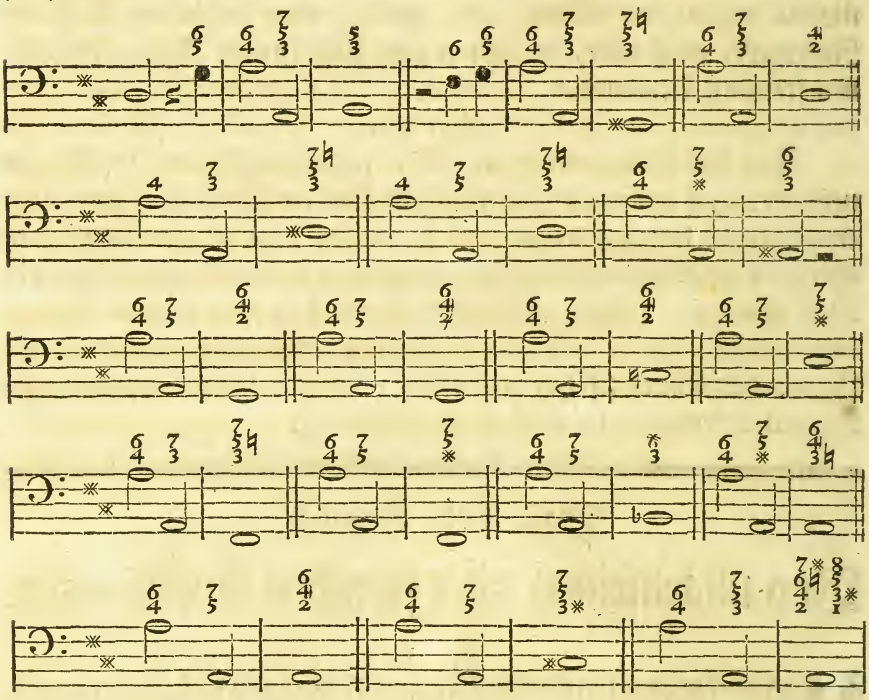
§. 2.

Ein jeder 5ten-Accord weißt mir an, daß er durch seinen herrschenden Grundton aufgelöset werde. Zum Exempel: Auf den 5ten-Accord *A* folget natürlicher Weise der Grundtons-Accord *D*. Wenn nun auf einen 5ten-Accord unversehens der Grundtons-Accord der zweyten Ausweichung der anverwandten Tonart erfol-

get: so ist diese Nachfolge außerordentlich und fremde. Gehört mithin zu §. 1.

§. 3.

Ich will von der fremden Auflösung des 5ten-Accordes anfangen. Auf wie vielerley Art dieser seine Auflösung suchet, folget hier, als: [a])



Die erste Auflösung geschieht aus dem 5ten-Accorde des Grundtons *D* dur in den *H* moll Accord. [b]) Die andere gehet zwar in seinen Grundton, allein mit Begleitung der Harmonie des 5ten-Accordes von *A* dur. Die 4te Ablösung geschieht gar in den 5ten-Accord von *E* moll mit Beybehaltung der kleinen 3 desselben 4ten-Accordes. Die 5te Nachfolge geht ordentlich in *D*, nur kommt anstatt der 8 die kleine 7 darüber, welches die Anzeige des 5ten-Accordes von *G* dur giebt. Die 6te geschieht in den 5ten-Accord

von

von *H* moll. Die 7te ist Umwendung des 5ten Accordes, mithin nur, als eine Verzögerung anzusehen. Dieweil aber ein ordentlicher Schluß in die Cadenz vorhergegangen, worauf man den Grundton vermuthet; so gehöret dieser Accord billich auch unter die fremden Auflösungen. Die 8te Nachfolge hat wiederum die Beybehaltung des vorhergegangenen 5ten-Accordes, nur, daß anstatt *A* das *As* erscheinet, welches eine Anzeige zu der Ausweichung in *H* moll macht. Die 9te geschieht in die letztere Umwendung des 5ten-Accordes von *G* dur: die Oberstimmen haben dabey die ganze Harmonie des ordentlichen Accordes, nur daß der Baß sich dabey verändert hat. Die 10te gehet in den 5ten-Accord von *A* dur. Bey der 11ten fällt der Baß um eine 3 tiefer, und überkommt zu seiner Harmonie $\frac{7}{3}\natural$. Diese giebt eine Anzeige in *G* our. Die 12te geschieht in den 5ten-Accord von *H* moll. Die 13te geht ganz außerordentlich: der Baß geht um einen halben Ton höher, und die 7 des vorigen 5ten-Accordes verändert sich auch, und erhöhet sich um einen halben Ton. Hierdurch entsteht die übermäßig große 6, deren Auflösung ich im vorhergegangenen Capitel angewiesen habe. Bey der 14ten bleibt der Baß liegen, und überkömmt zu seiner Harmonie $\frac{6}{3}\natural$ wovon die kleine 3 von dem 4ten-Accorde, und $\frac{4}{}$ von dem 5ten-Accorde von *E* moll genommen ist. Die 15te ist fast einerley: der Baß bleibt liegen, und erhält die ganze Harmonie des 5ten-Accordes von *E* moll. Die 16te ist auch besonder: der Baß springt um eine kleine 3 höher, nämlich in *Cis*, und überkömmt die Harmonie des 5ten-Accordes von *Fis* moll. Bey der 17ten bleibt der Baß liegen: Die Oberstimmen erhalten die Harmonie des kleinen 7ten-Accordes, die darnach in die Harmonie des 5ten-Accordes aufgelöset wird.

a) Es werden diese fremde Nachfolgen eines 5ten-Accordes von den Wälschen, Cadenze sfuggite genennet, welches so viel sagen will: entweichende, durchgehende, wegfliehende Cadenzen. Es geschieht aber, wenn, da auf den unversetzten 5ten-Accord der Grundton erfolgen sollte, der Baß in einen ganz andern Grundton und Accord einfället.

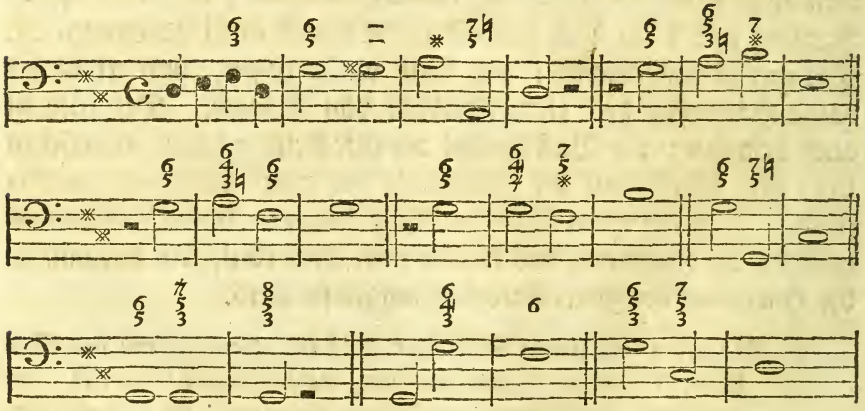
b) Hier folgeten zwey vollkommene 5ten aufeinander, nämlich A — E und H — Fis, wenn der 4ten-Accord keine 7 über sich hätte, wovon ich bereits im dritten Capitel gehandelt habe; Allein so wird hier die darauf haftende 7 in der 5 aufgelöset, welches der Ordnung gemäß ist.

§. 4.

Diese 17 Veränderungen sind heutiges Tages ziemlich Mode geworden. Sie werden gemeiniglich bey der ersten Vorstellung einer Cadenz oder Schlußformul gebraucht, worauf man sogleich sucht, wieder in den ersten Grundton zugelangen, und macht nach dieser, die zweyte, aber ordentliche Cadenz oder Schluß. Ihr größter Aufenthalt ist in den Fugen, Messen und andern künstlichen Sachen mehr. Einige ausgenommen, die sehr oft im Cammer- und Opernstile vorkommen. Ein Accompagniste hat sie alle zu wissen nöthig, um sich deren im Präludiren bedienen zu können, worinn sie auch eine gute Wirkung machen.

§. 5.

Der 4ten-Accord hat auch vielerley Auflösungen. Beykommende Exempel bezeugen dieses: c)



Bey ersterem Exempel siehet man, wie durch Beysetzung eines einzigen * dieser 4ten-Accord von *D* dur könne in den 5ten-Accord von *A* dur

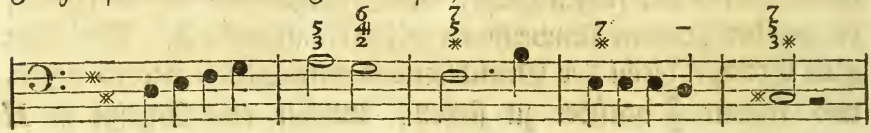
A dur verwandelt werden: und wie man durch die 7 auf dem Grundtons-Accorde *A* dur wiederum in *D* dur zurück gelangen könne. Zweytes Exempel gehet von dem 4ten-Accorde in *D* dur in den 4ten-Accord von *E* moll: von dar durch den darauf folgenden 5ten-Accord in *E* moll selbst. Das dritte Exempel lehret: wie auf den 4ten-Accord auch die dritte Umwendung des 5ten-Accordes von *G* dur folgen dörfe, mit Beybehaltung der vorigen 6, die bey der zweyten Umwendung in der 6 sich auflöset. Bey dem 4ten Exempel bleibt der Grundton von dem 4ten-Accord liegen, und kommt $\frac{6}{4}$ darüber zu stehen, welcher eine Anzeige in *H* moll giebt, wie denn auch gleich darnach, der 5ten-Accord *H* moll folget. Das 5te Exempel zeiget: wie durch Wegnehmung der 6 und Hinzusetzung der 7 der 5ten-Accord von *C* dur entstehet, worauf auch die Auflösung in den Grundtons-Accord *C* dur erfolget. Bey dem 6ten Exempel kömmt anstatt der 6 bey dem zweyten Accorde die große 7 zu stehen. Diese große 7 löset sich sodenn bey Liegenbleibung des Basses in der 8 auf. Bey dem 7ten Exempel bleibt wiederum der Baß liegen, das 5ten Intervall wechselt mit der 4 ab: durch dieses entsteht der 5ten-Accord von *D* dur, zwar mit Beybehaltung der 3 des vorigen Accordes, die aber mit der übrigen Harmonie, in der ersten Umwendung des Grundton-Accordes *D* dur ihre Auflösung erhält. Das 8te Exempel weist: daß auf den 4ten-Accord auch ein Sprung erfolgen könne. Dieser Sprung geschieht in die 3 des 5ten-Accordes, mit Behaltung der 3 des vorhergehenden Accordes. Ob dieses Exempel gleichwohl nichts anders ist, als die Umwendung des lösenden Accordes $\frac{6}{4}$ bey vorhergegangenen Exempel; so ist es doch noch unbekannter, als die vorhergehenden Exempel, und kommt meistentheils vor, mit Weglassung der 5, über dem 4ten-Accorde.

c) Warum ich nicht die Rangordnung in Acht genommen, da der 4ten-Accord dem 5ten-Accorde vorgehet, geschieht deswegen: Erstlich ist der 5ten-Accord unentbehrlich, indem keine Melodie anzutreffen, wo dieser nicht jederzeit vor dem Grundtone vorgehet. Es können

nen aber viele Passagen angetroffen werden, wo der 4ten-Accord ausbleibet. Zweytens ist der 5ten-Accord auch weit mehr Veränderungen unterworfen, als dieser.

§. 6.

Folgende Sätze gehören auch unter die ungemeinen Auflösungen, die beym heutigen Kirchenstile öfters vorkommen, und eine ganz besondere Wirkung verursachen:

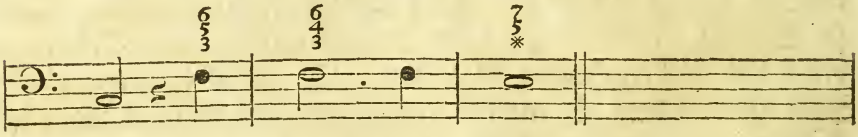


Nach dem zweyten Accorde des zweyten Tacktes erwartet man die erste Umwendung von dem Grundtons-Accorde *D* dur: Es stellt sich aber der 5ten-Accord von *H* moll ein, wo von der vorigen Harmonie nichts als die 2 verändert wird, die allhier ein * zu sich nimmt, und also groß erscheinet: Die Auflösung des 5ten-Accordes von *A* dur geschieht beym Schlusse auch auf diese Art.

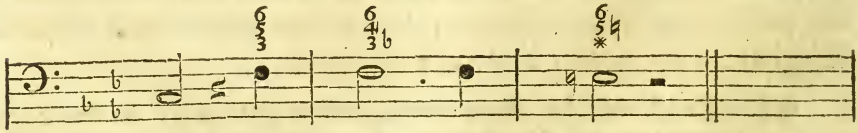
§. 7.

Wenn der 4ten-Accord liegen bleibet, mit Verwandelung der 5 in die 4, und übriger Beybehaltung seiner Harmonie; so kann auch vorhergehende Auflösung statt finden. Bey einer weichen Tonart geht es sehr geschickt an; als: d

In einer harten Tonart.



Bey einer weichen Tonart.



Bey der Erscheinung der $\frac{6}{3}$ im zweyten Tackte, wird das Gehör durch die Auflösung des folgenden Accordes mehr getäuscht, als wie

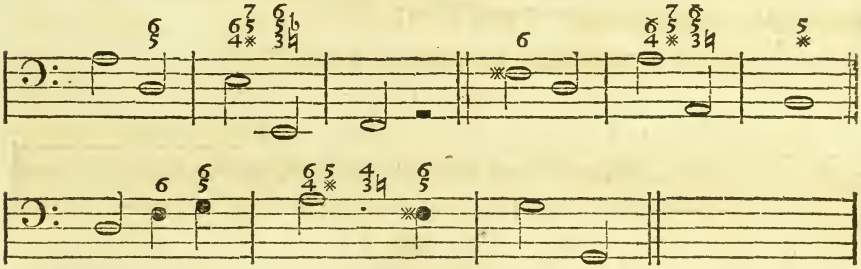
bey

bey vorhergehenden Exempeln. In weichen Tonarten läßt es sich noch angenehmer hören: wenn die kleine 3 nämlich ♭, durch die Umkleidung in * völlig liegen bleibt, mithin, aus Mangel des enharmonischen Geschlechts, bey der Harmonie weiter keine Veränderung vorgehet, als, daß der Baß um einen halben Ton tiefer tritt.

d) Bach und Hendel haben diesen Satz in ihren Clavierſachen öfters angebracht: wie dieſes in ihren gedruckten und geſchriebenen Sachen zu ersehen iſt. Man trifft dieſe und die folgende Sätze jetziger Zeit ſchier in allen Gattungen an.

§. 8.

Es geſchieht auch, daß über dem liegenden 5ten-Accorde noch eine fremde Harmonie entſpringt, welche nachgehends ſich in einen fremden Grundtons-Accord begiebet, und darinn aufgelöſet wird; als:



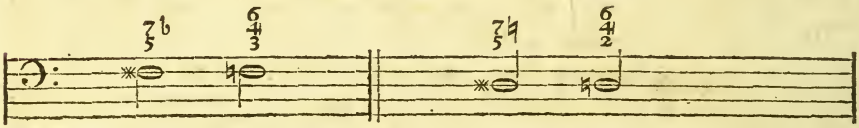
Dieſe Sätze zeigen von ihrer ganz beſondern Wirkung: Wenn die Oberſtimme zuerſt einen Triller, in der ordentlichen vorhergehenden Tonart hören läſſet, ſodenn, ſolchen verändert, und nach der folgenden Tonart einzurichten ſuchet. Zum Exempel: Bey dem erſten Satz käme der Triller auf der 5 von *A* moll mit $\frac{c}{b}$ oder $\frac{a}{gis}$ zuſtehen. Nach dieſen wird der Triller mit $\frac{c}{b}$ oder $\frac{a}{g}$ wiederholt. Dieſe Veränderung klingt ſehr artig und fremd. Das zweyte Exempel behält den ordentlichen Triller im Tenor ohnverändert bey; Der Baß hingegen, nimmt anſtatt der 7 die 6 zu ſich: durch dieſe Zulegung, verwandelt ſich dieſer 5ten-Accord in den 4ten-Accord der Ausweichung, in die zweyte Tonart, die allhier

F wäre. Bey dem 3ten Exempel begiebt sich der 5ten-Accord in den 5ten-Accord der 4ten Tonart. Der dißkantisirende Triller geschieht anfangs über der großen 3: nachgehends wird er auf der kleinen 3 gehöret, wodurch sodenn, diese Verwechselung der Tonart entstehet.

§. 9.

Wenn über der 3 des 5ten-Accordes die kleine 7 zustehen kommt: deren Ursprung ich im vorigen Capitel angezeigt habe; so entsteht eine angenehme Verwechselung, wenn anstatt, daß der folgende Baß um einen halben Ton höher sollte gehen, er einen halben Ton tiefer schreitet, worüber $\frac{6}{2}$ zustehen kommt, welches die ganze Harmonie des 5ten Accordes von *C* moll ist, und daher entspringt: weil der 5ten-Accord von *C* moll eine Gleichheit mit dem Grundtons-Accorde *G* moll hat; so kann jener wohl die Stelle dieses Accordes vertreten, und die kleine 7 auflösen; als:

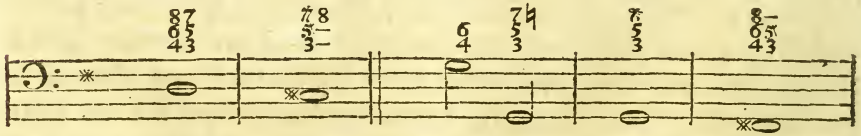
Auflösung der kleinen 7 durch $\frac{6}{2}$.



§. 10.

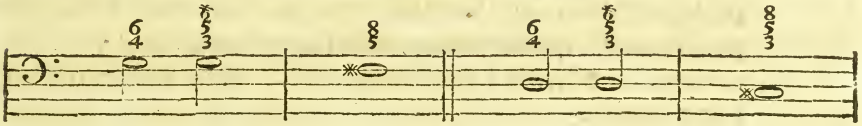
Diese und die vorhergehenden Sätze sind gebräuchlich und häufig anzutreffen. Doch, je ungewöhnlicher sie sind, desto begieriger ist man, auf solche Achtung zu geben. Beystehende gehören auch darzu, als:

Besondere Auflösung der 7.



Mancher möchte hier sprechen; welch ein aus aller Ordnung weichender, und ungeheurer Satz! allein das Rätzel ist bald aufgelöset,

set, wenn er mir auf diese Frage antwortet: Ob zwischen *C* und *H** ein Unterschied dem Gehöre nach zu machen? Man verstehet aber, auf der Orgel, Clavier ꝛc. e) Ist kein Unterschied? so ist diese Ausweichung und Auflösung in *Cis* und *Fis* recht, und den Regeln gemäß: das Ohr selbst wird dieses billigen. Eine Umschreibung der Zahlen kann es begreiflicher machen, ob es gleich dem Gehöre nach, einerley mit jenen ist; als:



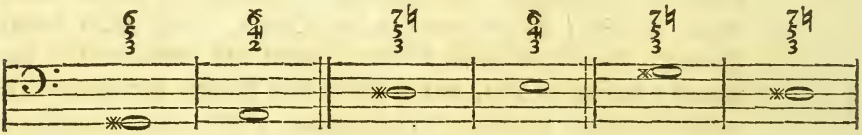
Man siehet, daß dieser Satz, ob er gleich ungemein fremd ist, dennoch gut aufgelöset wird. Seine Stärke und Nachdruck ist besonders in Recitativen zu finden.

e) Freylich wäre es zu wünschen, daß noch eine verbesserte Temperatur aufstünde: desgleichen, daß die Orgeln, Clavier ꝛc. anders eingerichtet würden, welches zumalen auf Orgeln, durch Hülfe dreyer Manuale füglich geschehen könnte: damit das enharmonische Geschlecht, das da bishero, nur noch auf dem Papiere sein Daseyn bewiesen hat, nicht gänzlich verlohren gienge. Der geringe Unterschied, und diejenige Anzeige, die sich auf der Violin, Violoncell ꝛc. desgleichen auf blasenden Instrumenten angiebt, und eigentlich auf der Applicatur beruhet, ist nicht zu achten, indem dennoch die Orgel und das Clavier die Hauptinstrumenten verbleiben, nach denen sich die Vocal- und Instrumentalstimmen richten sollen. Inzwischen bleibt es so lange ein vergeblicher Wunsch, als man bey einer genauen Untersuchung, noch so viel Fehler und Gebrechen entdecket, die sich der reinen Uebereinstimmigkeit bey Aufführung eines Stückes entgegen setzen. Wenn die Lehrenden und Lernenden sich auch einigermaßen der Mathematik (so viel hierzu von Nöthen wäre) bey der Musik zu bedienen verlangten; dann würde die Composition und Aufführung in ein weit größeres Licht gesetzt werden, und weit mehreres Belieben finden. Die Gebrauchung des enharmonischen Geschlechts würde dabey seinen großen Nutzen beweisen. Heißt das nicht eine schöne Manier: wenn ein Sänger unter seinen Coloraturen einen Ton anhält: selbigen

mit ab- und Zunehmung der Stimme allgemach um einen ganzen Ton höher zieht, ohne daß man den darinn liegenden halben- oder Viertheilston gewahr wird? wodurch geschieht dieses anders: als weil das enharmonische Intervall darinn befindlich ist, und mit durchgehöret wird. Man wird dieses auch bey dem Transponiren eines Stücks gewahr: wenn es in der einen Tonart besser, als in der andern klingt. Man mache die Probe: transponire ein Stück aus der harten Tonart E dur eine 3 tiefer in C dur. Was vor ein Unterschied und verschiedene Wirkung wird hier seyn? Wie man dieses öfters findet, wenn zum Exempel: bey Aufführung einer Oper einem Sänger zugefallen, eine oder die andere Arie transponiret wird. Eines jeden Erfahrung zeuget hiervon.

§. II.

Folgende Sätze möchten auch manchen sehr fremde dünken: Allein sie sind nicht einmal so seltsam, als der vorhergehende Satz war. Diese lösen sich dennoch in einem Accorde auf, der da ohnehin anverwandt ist; als:

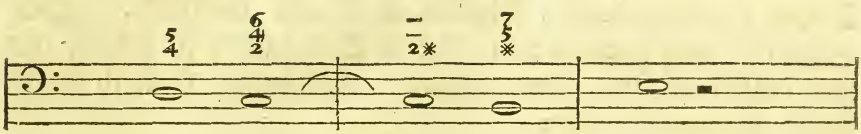


Der Tonart gemäß, sollte sich die erste Umwendung des 5ten-Accordes auch in seinen Grundtons-Accord wenden, nämlich in *A* moll. Dagegen geschieht die Auflösung in den 5ten-Accord der zweyten anverwandten Tonart, die allhier *E* moll wäre. Zwey Intervallen von dem ersten Accorde werden mit herüber gezogen, wo das eine, nämlich die 5 ein * überkommt, und auf dem zweyten Accord zur 4 wird. Das zweyte Exempel ist dem ersteren in etwas ähnlich: indem auch nur zwey Intervallen verändert werden. Der erste Accord ist der 5ten-Accord von *E* moll, welcher anstatt seiner gewöhnlichen 6 die 7 zu seiner Harmonie erwählet hat. Dieser Accord nun sollte nach der Ordnung, in dem Grundtons-Accorde *E* moll aufgelöset werden, wovon aber nur der Grundton und seine 3 erscheinen, mit Beynehmung zweyer fremder Intervallen,

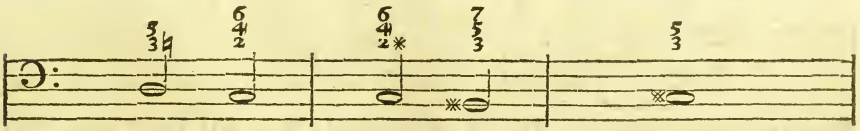
len, als: der großen 4 und großen 6. Diese zugegebene Intervallen gehören unter die Harmonie des 5ten-Accordes von *H* moll, und weil sie hier insonderheit hervorragen; so kommt auch diese ganze Harmonie unter die Tonart *H* moll zustehen. Das dritte Exempel ist etwas unbekannter: Hier erscheint die erste Umwendung des 5ten-Accordes von *A* moll mit über sich habender kleinen 7, und geht anstatt in *A* moll in den 5ten-Accord von *E* moll, der ebenfalls die kleine 7 über sich leidet, und die erste Umwendung dieses Accordes, wie der vorhergehende ist. Wer sollte nun denken, daß dieser die Auflösung von jenem verursachet. Daraus fließt folgende Regel: **wenn zwey Intervallen in den Oberstimmen ordentlich aufgelöset werden: so kann der Baß füglich sich verändern, und ein fremdes * oder ♭ annehmen.** Man siehet dieses, da die 3 und 5 des vorhergehenden Accordes ordentlich um einen Ton tiefer gehen, nämlich in den Grundton *A* und dessen 3 *C*.

§. 12.

Wenn der Baß liegen bleibet, desgleichen nur ein * wird einem Intervall von seiner Harmonie zugefüget, wodurch eine andere Tonart entstehet; so gehöret ein solcher Satz auch unter die besondere Auflösungen; als:



Oder auch auf folgende Art:

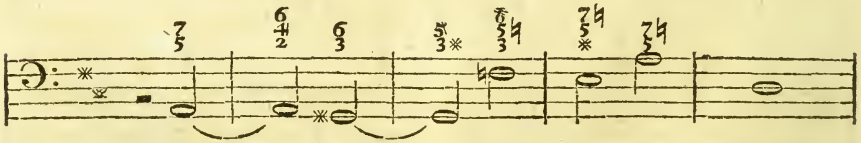


Ersteres Exempel bedarf keiner weitern Erklärung: dieses hingegen ist vom vorigen darinn unterschieden, dieweil der 4ten-Accord sich in die Umwendung des 5ten-Accordes von *Cis* moll verwandelt,

wo die Harmonie des vorhergehenden Accordes gänzlich liegen bleibt, und durch nichts als durch das Gesicht unterschieden wird. Dieser verwandelte Accord bleibt den Regeln gemäß: in so fern der Unterschied des enharmonischen Geschlechts nur vor den Augen zu machen ist; (wie vorhin bereits in den Anmerkungen gedacht worden) so kann auch gegen diese Ausweichung nichts gesagt werden. Es gehört eine ziemliche Uebung hierzu: wenn man auch nur einen dergleichen verwandelten Accord sogleich zu bespielen weiß, indem es nicht einmal möglich ist, die rechte Intervallen vernehmlich hinzuschreiben (in Ansehung der Ziffern) wie hier zu ersehen ist: da über dem Basse *C* die große 2 steht, über *H* ✳ (welches doch auf dem Claviere gleichfalls *C* ist) befindet sich schon die 3, die doch auch hier *Dis* seyn muß. Das *Fis* ist vorhero die große 4, hier aber die 5; wer nun diese Unvollkommenheit nicht eingesehen, wird bey entstehenden Fall eines solchen verwandelten Accordes nicht wissen, was er bey dieser 3 und 5 machen solle, und nicht so geschwind begreifen, daß die vorgehende große 2 und auch große 4 bey doch unverrücktem Basse (auf dem Claviere) einerley mit jener seyn könne.

§. 13.

Wer ein Freund von dergleichen fremden Ausweichungen und Sätzen ist, dem werden folgende auch nicht misfallen. Diese Sätze sind ganz besonder: indem kein Satz darinn zu finden, der seine Auflösung seiner Tonart gemäß, erhalten hat, dennoch sind sie üblich und erlaubt; als:



Aus meinen gegebenen Regeln ist bekannt, daß ein jeder 5ten-Accord die 7 über sich habe: daß auch ein jeder 5ten-Accord sich wiederum in einem andern 5ten-Accorde auflösen könne, (welches zwey vollkommene Grundtons-Accorde nicht thun können.) Hier findet

det man, daß der erste Satz der 5ten-Accord von *D* dur ist: der da sich außer der Ordnung, in den 5ten-Accord von *E* moll begiebet; auf diesen folget zwar die erste Umwendung von *E* moll, es ist aber der 5ten-Accord von *A* dur. Jetzo bleibt der Baß liegen, die vorige 3 nimmt hier ein * zu sich, und die 6 löset sich in der 5 auf, wodurch er in den 5ten-Accord von *Cis* moll verwandelt wird; der Grundton folgt nicht darauf, sondern an seine statt fällt der Baß ins *F*, die große 3 wird hier in die 5 verwandelt, wie denn auch die große 5 zwar liegen bleibet, doch wird sie durch Heruntertretung des Basses zur 6. Dieser Accord ist einer von den ganz ungewöhnlichen, wovon ich im ersten Capitel bereits ausführliche Nachricht gegeben habe. Seine Harmonie und besonders die 6 verursachet, daß er eigentlich in den Grundtons-Accord von *E* moll sollte aufgelöset werden; Hier aber stellt sich der 5ten-Accord von *A* dur ein, und versiehet seine Stelle. Auf diesen folgt der anfängliche 5ten-Accord von *D* dur, und vertritt die Stelle des *A* dur Accordes, den Beschluß macht der Grundtons-Accord *D* dur. Dieses sind ganz besondere Auflösungen. Sie sind nach obigen Regeln gegründet, und was abgehet, ist durch den eingeführten Gebrauch ersetzet worden.

§. 14.

Mein Vorhaben ist nicht, alle fremde Sätze aufzuzeichnen. Ich halte davor, daß ein Anfänger des General-Basses an vorbemeldten und zergliederten Exempeln ein Gnügen hat: [f]) weiß man die drey Haupt-Accorde, die gemeinen Auflösungen, nebst diesen fremden Sätzen, und hat sie sich, durch ein öfteres Transponiren recht bekannt gemacht, wie auch solche in den 4 Hauptschlüsseln, als: Baß, Tenor, Alt und Sopran geübet; so werden ihm jene und diese Exempel Anleitung genug an die Hand geben, deren noch mehrere zu finden. Die Anzahl dieser außerordentlichen Sätze ist bey weitem nicht so groß, als man heutiges Tages, eine große Menge von allerley Accorden in andern Büchern antrifft: dennoch

haftet

haftet der gröſste Theil hier von, auf den Umwendungen meiner zum Grund gelegten drey Haupt-Accorden.

f) Wer mehrere zu wiſſen verlanget, kann ſie in den Mattheſoniſchen Werken finden, als da ſind: die groſse und kleine General-Baſsſchule, der vollkommene Capellmeiſter ꝛc. Heinichens Tractat kann auch hierbey nachgeſehen werden; desgleichen giebt es noch mehrere Schriften, die eine Menge von allerley Accorden aufweiſen. Es iſt wider meine Gewohnheit, ſonſt hätte ich auch etwas daraus entlehnet. Was ich hier aufgezeichnet, habe ich aus eigner Erfahrung gezogen.

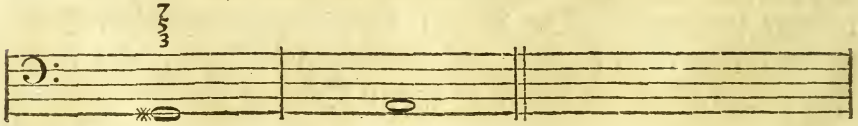
Das VIII. Capitel.

Auf wie vielerley Art ein Diſſonanz-Accord aufzulöſen ſey.

§. 1.

Die Auflöſung der Diſſonanzen habe ich bereits, ſowohl in den drey Haupt-Accorden, als auch in den andern vorhergehenden Capiteln angezeiget, dabey auch gewieſen, wie man aus einer Diſſonanz in die andere gehen könne: Allein, wie und auf welcherley Art ein einziger Diſſonanz-Accord aufzulöſen, iſt noch gar wenig bemerket worden. Dieſe Kenntniß iſt inſonderheit einem Organiſten ſehr nöthig, um auf bevorſtehenden Fall, ſogleich aus einem Accorde oder Tone in den aller abgelegenſten zu kommen, ohne daß das Gehör dadurch beleidiget werde. Mehrers aber hiervon, werden die unten vorkommende Tabellen anzeigen. Der kleine 7ten-Accord iſt es, der da, der meiſten Veränderung unterworfen iſt. Er iſt geſchickt, in unterſchiedene Tonarten aufgelöſet zu werden. Beyſtehendes bezeuget dieſes:

Erſte Auflöſung des Accordes der kleinen 7.

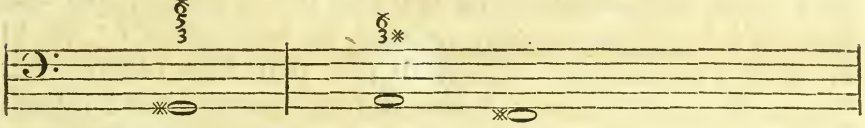


§. 2.

§. 2.

Dieser Accord hat der Ordnung gemäß, seine Auflösung in dem Grundtons-Accorde *A* moll. Wollte man ihn aber in *Fis* moll auflösen; so veränderte er zwar seine Zahlen, nämlich aus der kleinen 7 würde die große 6, *F* in *E**: Aber seine Harmonie bliebe auf der Orgel und dem Claviere unverändert; als:

Zweyte Auflösung in Fis moll.



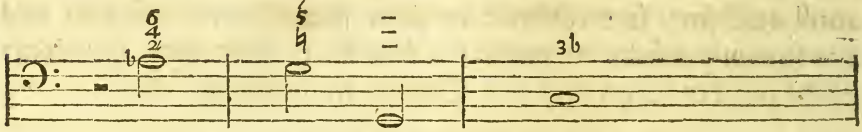
Dem Gehöre nach, einerley Accord mit dem vorhergehenden. Daß die kleine 7 nur auf dem Papiere muß in eine große 6 verwandelt werden, geschieht aus diesem Grunde: dieweil in einer jeden, sowohl harten als weichen Tonart, das siebende Intervall oder die 3 von dem 5ten-Accorde sollte groß seyn; Bey *Fis* moll ist die 3 des 5ten-Accordes nicht *E* sondern *E** (was hilft die andere Benennung *Es* ohne Daseyn, und wirklichem Unterschiede des *Es* von *F*?) mithin ist sie hier auch als eine große 6 anzusehen, indem dieser Accord nichts anders, als die zweyte Umwendung von dem 5ten-Accorde von *Fis* moll, kann genennt werden, obgleich die 5 *D* darinn befindlich ist, die nicht hieher, sondern in den 4ten Accord dieser Tonart gehöret: Inzwischen, so erscheint dieses 4ten-Intervall (nämlich die 3 von der 4) sehr öfters in der Harmonie des 5ten-Accordes, läßt sich auch in Ansehung der Auflösung, wie ein wirklich dahin gehöriges Intervall behandlen, und wird, nebst der übrigen Harmonie in den Grundtons-Accord, oder auch in dessen erste Umwendung aufgelöset, wie bey diesen Exempel zu ersehen ist. Die ganz genaue Aehnlichkeit beyder Accorde, verursacht dem Gehöre keinen Unterschied, ausgenommen in der Auflösung.

§. 3.

Bemeldter Accord der kleinen 7 läßt sich auch mit b verwechseln, ohnerachtet die Harmonie wie vorher, auch hier unverän-

dert bleibet; nur, wie gesagt, die Ziffern leiden diese Veränderung; als:

Dritte Auflösung in C moll.

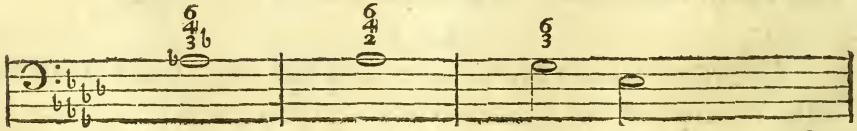


Hier ist nur die Verwandelung mit dem *Gis* geschehen, als welches mit b bezeichnet worden, wodurch die vorhergehende 3 sich in die große 2 verwandelt. Dieses ist aber nicht dem verwandelten Intervalle zuzuschreiben, sondern, weil das nunmehr mit b bezeichnete *Gis* um eine Linie höher auf dem Papiere ist gerücket worden; da die vorherige 3 allhier noch diesen Unterschied erhält: daß das mit b bezeichnete *Gis* in der Linie, die 3 dagegen auf dieser Linie steht. Solchen engen Raum einzunehmen, ist dem Gesichte nach, keiner 3 mehr erlaubt, sondern sie wird gezwungen, mit dem Titel einer großen 2 vorlieb zu nehmen. Bey dem wirklichen Daseyn des enharmonischen Geschlechts, bekäme sie diese Stelle ohnehin mit Recht, dieweil sodenn dieses *Ab* müßte höher seyn als *G*♯. Man siehet, daß die Auflösung dieses Accordes nunmehr in der einzigen Verrückung des Basses bestehet, indem dieser nur um einen halben Ton tiefer gehet, mit völliger Liegenbleibung der Oberstimmen. Durch diese Verrückung des Basses entspringet der völlige 5ten-Accord von *C* moll, worauf der Grundtons-Accord *C* moll selbst nachfolget.

§. 4.

Noch einer Versetzung ist zu gedenken, die in die entfernteste Tonart sich wendet, ohne daß der ganze Accord verändert wird. Hier ist sie:

Vierdte Auflösung in Dis moll.



Der

Der ganze vorhergehende mit b eingekleidete Accord erscheinet hier, nur: daß aus der vorigen großen 2 eine kleine 3 gemacht worden. Die große 4 löset sich in der darauf folgenden 5 auf. Durch diese Auflösung und jenen Wechsel entstehet der 5ten-Accord von *Dis* moll, jedoch mit Beybehaltung der 3 des 4ten-Accordes, die darnach sich in die 2 auflöset, wodurch denn auch die letzte Umwendung des völligen 5ten-Accordes entspringet, wie dann darauf die erste Umwendung und dann der Grundton *Dis* moll selbst nachfolget.

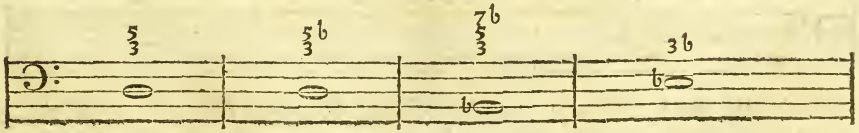
§. 5.

Sehet den einzigen Accord der kleinen 7, wie er ohne Veränderung seines ganzen Klanges dennoch so viele Veränderungen mit sich führet. Bald läßt er sich in seiner eigenen Gestalt sehen: bald verwandelt er ein Intervall zusehends; dann zieht er eine Maske an, worunter er dennoch nicht seine eigentliche Gestalt vor den Ohren verbergen kann. Will er auch noch so fremde erscheinen; so wird er durchs Gehör erkannt. Seine Folge allein ausgenommen: diese giebt erst seinen Weg zu erkennen. Alle 4 Veränderungen sind natürlich, und wird jede ihrer Tonart gemäß aufgelöset.

§. 6.

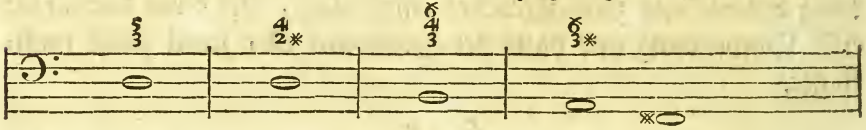
Es ist etwas besonders, daß alle weiche Tonarten fähiger sind dergleichen Verkleidungen hervorzubringen, als die harte Tonarten. Man wähle zum Exempel den Grundtons-Accord *D* moll [a]). Dieser ist weit geschickter zu dergleichen Veränderung als *D* dur. Von *D* moll in *Dis* moll zu gehen, geschähe folgender maßen; als:

Von D moll in Dis moll zu gehen.



Hier wird nur die 5 beym zweyten Accorde verkleinert. Die übrigen Intervallen bleiben ohnverändert stehen, bis der Grundtons-Accord *Dis* moll die Auflösung beybringt. Verlangte man in *Fis* moll zu gehen; so wäre es mit vorhergehenden einerley Accord auf dem Claviere, obgleich verschiedene Intervallen auftreten.

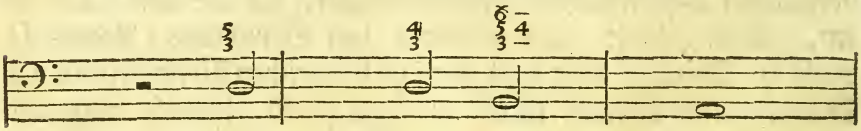
Von D moll in Fis moll zu gelangen.



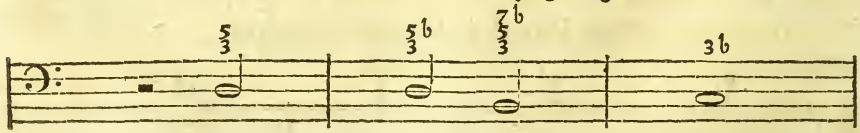
Man findet, daß die große 2 über dem zweyten Accorde eben das vorhergehende *F* ist, und die große 4 einerley mit der kleinen 5 über dem vorgehenden Exempel seyn muß. Der dritte Accord allhier ist bloßerdings die Umwendung des zweyten Accordes, wie der letzte Accord die erste Umwendung des Grundton-Accordes *Fis* moll ist.

In *C* moll oder *A* moll kann man auf gleiche Art gelangen. Dieses geschieht: wenn aus der ordentlichen 5 die große 4 durch Heruntersteigung eines halben Tons, gemacht wird: worauf der Accord sich umwendet, und darauf in den Grundton *A* moll geht. *C* moll ist hiervon nur darinn unterschieden, daß anstatt des *, das b vorgezeichnet wird.

Von D moll in A moll zu gehen.



Von D moll in C moll zu gelangen.



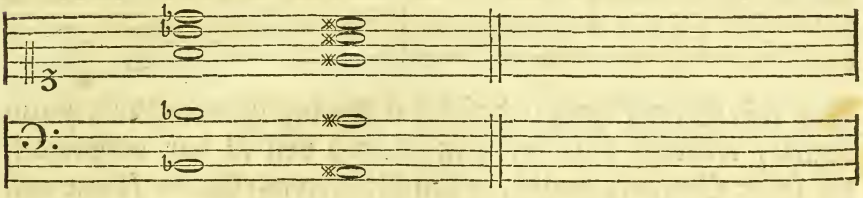
a) Ich weis gar wohl, daß die weichen Grundtons-Accorde nicht unter die Dissonanz-Accorde gehören, von denen doch diese Abhandlung vornehm-

nehmlich melden sollte. Allein, sie gehören auch nicht unter die ganz vollkommenen Accorde, nur ihr 5ten-Accord bringt ihnen das Ansehen der Vollkommenheit, als welcher mit dem 5ten-Accorde der dur Tonarten einerley ist. Ganz vollkommene Grundtons-Accorde sind nur bey den harten Tonarten anzutreffen. Jene sind nur das Mittel zwischen den vollkommenen und unvollkommenen Accorden. In vorigen Zeiten schloße man niemals in einem weichen Grundtons-Accorde. Man trifft dieses noch heutiges Tages in den meisten Orten an, wo in evangelischen als catholischen Kirchen meistentheils der Gesang in der harten Tonart geendiget wird, unerachtet der Anfang und die Mitte in der weichen Tonart gesetzt ist. Die Ursach hiervon, möchte meines Erachtens in der Metaphysick anzutreffen seyn.

§. 7.

Diejenigen Grundtons-Accorde, die aus vielen vorgezeichneten * oder b bestehen, können dergleichen Veränderung und Verkleidung besonders über sich leiden. Man wähle *B* moll: in dessen Grundtons-Accorde liegen zwey b, als: b und *Cis* oder *Db*. Würde nun dieser Accord in * verwandelt; so gäbe er zu mehrerer Verwechselung Anlaß, als in seiner ordentlichen Gestalt; als:

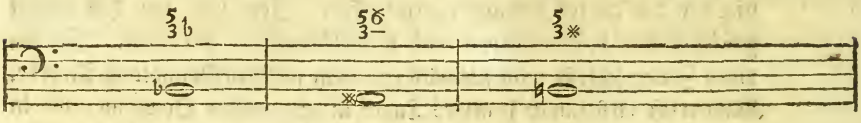
Der Grundtons-Accord B moll in * umkleidet.



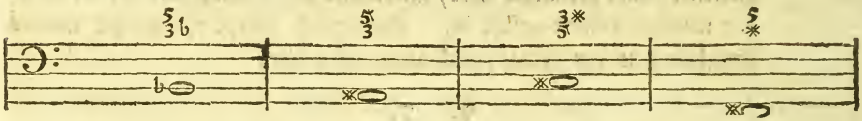
Diese Umkleidung kann zu artigem Wechsel und Ausschweifung Anlaß geben. An den zweyen obern Intervallen, wie auch am Basse ist zu ersehen, daß man ganz leicht in *H* dur gelangen kann. Ingleichen zeiget das unterste Intervall: wie *Fis* dur nicht weit entfernet sey. In *Gis* moll zu gehen, möchte auch angehen. Ferner: wenn man von dem mit b bezeichneten Accorde nur das b, als die kleine 3 in * verwandeln wollte, würde die Ausschweifung in *D* moll gar leicht angehen können. Es ist nöthig, einem

Anfänger zu Gefallen, alle 4 benannte Verwechselungen hieher zu setzen. Man sehe beystehende Exempel:

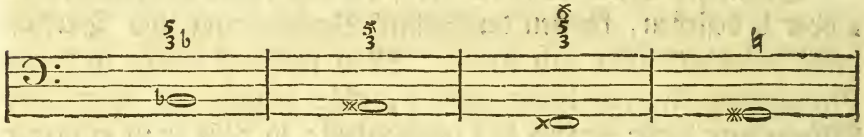
Von B moll in H dur zu gehen.



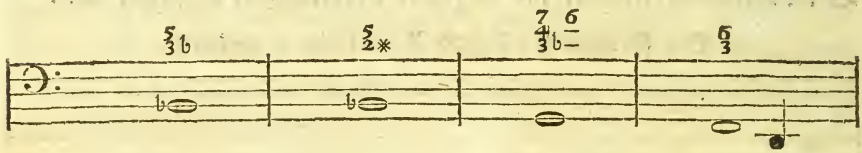
Von B moll in Fis dur zu gelangen.



Von B moll in Gis moll auszuweichen.



Von B moll in D moll zu kommen.



Das erste Exempel zeigt: daß die 6 bey der Verwandlung hinzukommt, wodurch denn der 5ten-Accord von *H* dur entspringet, der seiner Ordnung gemäß, in den Grundtons-Accord *H* dur aufgelöset wird. Bey der Ausweichung von *B* in *Fis*, wird der zweyte Accord umgewendet, und nimmt noch ein Intervall, nämlich die 5 zu sich, worauf die Auflösung in *Fis* erfolget. Im dritten Exempel und dritten Accorde muß sich der Baß verändern, und geht um eine kleine 3 tiefer in das gedoppelte *Fis*, oder in das ordentliche *G*. Die Oberstimmen nehmen noch die große 6 zu sich, wodurch der 5ten-Accord oder dessen erste Umwendung von *Cis* moll entstehet. Seine Auflösung ist der Grundtons-Accord *Gis* moll.

Das

Das vierdte Exempel lehret: daß, wenn die vorgehende kleine 3 *D* moll in *Cis* oder *C** verwandelt wird, wodurch bey liegendem Basse die große 2 entstehet, man durch Umwendung dieses Accordes, und Verwechselung der darauf haftenden 7, in die ordentliche 6, und in die erste Umwendung von *D* moll gelangen könne.

§. 7.

Bey diesen und den vorhergehenden Exempeln ist noch besonders anzumerken, daß bey Umkleidung des b in * die Zahlen nicht nach ihrer Natur können bezeichnet werden. Das * so bey den Zahlen gesetzt wird, bedeutet hier eigentlich keine Vergrößerung, sondern stehet nur da, um zu verhüten, daß keine verkleinerte 3, verkleinerte 5, 6 ꝛc. gegriffen wird. Bey dergleichen Fällen wird allezeit die ordentliche 3 oder 5 ꝛc. gemeynet. Wollte man die Größe der Intervallen mit b ausdrücken, aus Beysorge, daß bey Vorsetzung des * sie nicht etwa ordentlich vergrößert würden: Zum Exempel: wenn über *A** eine 3 oder 3* stünde; So könnte man gar die ordentliche große 3, nämlich *D* meynen, da es doch eigentlich *Cis* seyn sollte: Diese Bezeichnung wäre auch der Ordnung nnd eigentlichen Bestimmung der * und b zuwider, die darinn bestehet: daß das * jederzeit um einen halben Ton erhöhet. Unter die mit * bezeichneten Tonarten gehört kein b, sondern ♮. Das b erniedriget. Unter die mit b bezeichneten Tonarten kann kein * aufgenommen werden, sondern die Vergrößerung wird mit ♮ ausgedruckt. Dieses ♮ setzt die Intervallen jederzeit wieder in den vorigen Stand, wie zum Exempel die Intervallen in *C* dur befindlich sind. Es ereignet sich zwar auch, daß, wenn bey einem bereits vorgezeichneten * sich noch eines darzu einstellet, wodurch also das vorige * wieder um einen halben Ton erhöhet, demnach das diatonische Intervall um einen ganzen Ton höher gesetzt wird: wollte man aber nachgehends dieses zweyte * wieder hinwegnehmen; so kann füglich auch ein ♮ wieder hingesetzt werden, wodurch denn einzig und allein das erste vom Anfang vorgeschriebene * angezeiget wird. Mithin ist aus gegenwärtiger Beschreibung gar

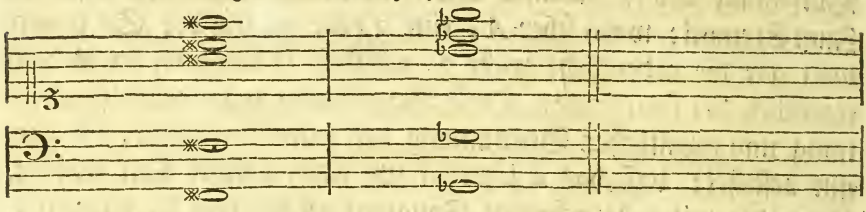
leicht

leicht zu begreifen, warum ich die b bey vielen * nicht gebrauchet habe. Desgleichen, warum ich mich denn keines ♮ bedienet? weil die Umkleidung in * die Intervallen nicht hinstellet, wie sie in der natürlichen Bezeichnung in *C* dur anzutreffen sind. Diese Anmerkung wird bey den unten vorkommenden Tabellen nöthig seyn.

§. 8.

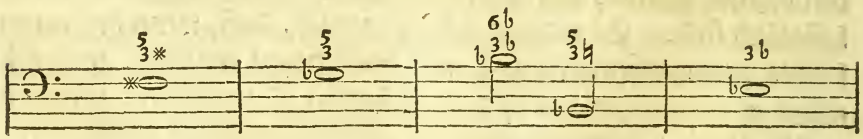
Aus der harten Tonart können dennoch einige Dur-Tonarten dergleichen Verwechselung über sich nehmen: insonderheit diejenigen, die mit vielem * oder b umgeben sind. Sie werden, wie bereits vorhin gesagt worden, entkleidet, und erlangen dadurch, besonders auf dem Papiere, die Gestalt unvollkommener Accorde. b) Man nehme zum Exempel *Fis* dur, und versetze diesen Accord in b; als:

Umkleidung des mit * bezeichneten Accordes Fis dur in b.

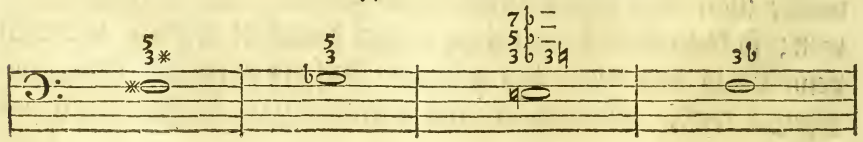


Durch diese Verkleidung kann man in *Dis* moll gelangen: desgleichen in *F* moll und *B* moll; als:

Von Fis dur durch die Einkleidung in b, gar leicht in Dis moll zu kommen.

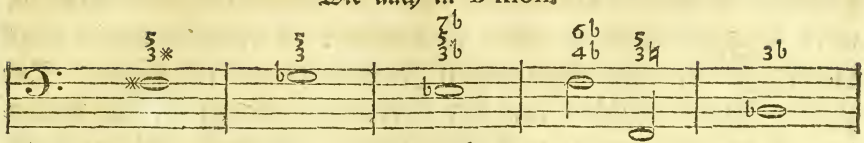


Gleichfalls in F moll.



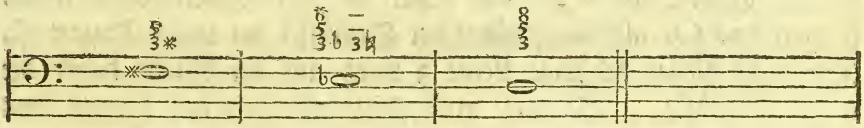
Wie

Wie auch in B moll.



Wenn die mit * bezeichnete 5 unverändert bleibt, so kann man auch in *D* moll gelangen; als:

Von Fis dur in D moll zu gelangen.



Hieraus läßt sich leicht schließen, wie fremd einem Accompagnisten, dergleichen plötzliche Verwandelungen vorkommen müssen, wenn sie in einer Generalbaßstimme erscheinen, wie sie denn im Recitativstil öfters angetroffen werden. Durch diese Anleitung aber hoffe ich, werden sie leicht fallen. Beym ersteren Exempel kommt kein anderes Exempel hinzu, als über dem *B* des dritten Tackts, wo die vorhergehende $\frac{6\flat}{3\flat}$ sich in $\frac{5}{3\natural}$ aufschließet, dadurch entspringt der 5ten-Accord von *Dis* moll, worauf auch *Dis* moll nachtritt. Ich habe dieses Exempel bloß wegen der Umkleidung hieher gesetzet, da mir bekannt, daß diese beyde Tonarten sowohl mit * als b können bezeichnet werden. Bey dem zweyten Exempel wird nur der Baß im dritten Takte verändert, und zwar in die große 3 des 5ten-Accordes von *F* moll, worauf die diatonische 3 nachschlägt, und dadurch die ganze Harmonie geschickt macht, in den Grundtons-Accord *F* moll aufgelöst zu werden c). Das dritte Exempel zeigt gleichfalls wenige Veränderungen in der Harmonie. Der Baß geht um eine kleine 3 oder ganz große 2 herunter mit völliger Liegenbleibung der Harmonie, wodurch der 4ten-Accord von *B* moll entstehet, obgleich die kleine 7 nicht darzu gehöret, sondern als gebunden, die Freyheit zu erscheinen hat. Der Ordnung gemäß folgt nach ihm der 5ten-Accord und Grundton *B* moll. Nach dem vierdten Exempel kann man durch Veränderung eines einzigen Intervalls in die weit-

entlegene Tonart *D* moll gelangen. Inzwischen obgleich das Ohr nicht so gar beleidiget wird; so geschieht es dennoch durch einen Accord, der die ungewöhnlichsten Intervallen mit sich führet. Der zweyte Accord bestehet aus der übermäßig großen 6, die deswegen so genennet wird, weil das unterste Intervall, als der Baß, sich gar nicht in der Tonart *D* moll befindet: Die 5 dieses Intervalls ist eigentlich die 3 von dem 4ten-Accorde von *D* moll; Mithin gehöret das b und *Cis* unter die Intervallen von *D* moll, wovon das *Cis* als die große 7 der Schlüssel zu dieser Tonart ist. Die nicht hieher gehörige kleine 3 wird auf der Stelle durch die große abgelöset. Genug! auch dieser Accord hat bereits das Bürgerrecht erhalten, und kann im Fall der Noth die Dienste des würcklichen 5ten-Accordes versehen, wie denn auch der Grundton *D* moll nachfolget. Ich sollte auch etwas, eines mit b bezeichneten Accordes in verkleidet, melden; allein weil der vorige Grundtons-Accord aus der weichen Tonart mit b gekleidet war; so halte ich vor überflüßig, noch einen dergleichen Accord aus der harten Tonart hieher zu setzen. Wer diese einmal weiß, wird nachgehends auch mehrere Tonarten umzukleiden wissen. Man hat nur darauf zu sehen: daß man einen Grundtons-Accord, der da zwey oder wenigstens ein * oder b in sich enthält, aussuche, ihn sodenn, nach dieser Anleitung umkleide; so wird sichs von selbst ergeben, in welcher Tonart er sich am besten auflöset: desgleichen, ob er durch Herunter- oder Hinauftretung des Basses, in einen 4ten- oder 5ten-Accord könne verwandelt werden, welches entweder die 3 des 4ten-Accordes, oder aber die allezeit große 3 des 5ten-Accordes anzeigen muß.

b) Ich habe mich bereits im zweyten Capitel in der Anmerkung c) wie auch oben wegen des Wortes unvollkommen erkläret. Hierzu kommt noch der Mangel des enharmonischen Geschlechts. Es ist auch nicht die Meynung: als wenn nur die mit * und b bezeichnete Tonarten allein tüchtig wären, dergleichen Verkleidung anzuhaben. Nein! es können alle 24 Tonarten verwandelt werden. Nur fiele dieses einem Anfänger schwer, und gäbe zu vieler Undeutlichkeit Anlaß.

c) Die

c) Die ganz kleine 3 hätte auch hier können ohne Nachfolge der kleinen 3, liegen bleiben. Ob sie gleich unter die ungewöhnlichen Intervallen gerechnet wird, deren im ersten Capitel gedacht worden; so dürfte sie dennoch hier nebst der kleinen 7 als gebunden auftreten, und in den Grundtons-Accord aufgelöset werden.

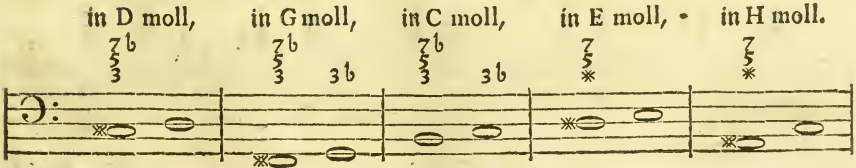
§. 9.

Wenn ein Anfänger auch Verlangen bezeigte, zu wissen, wie vielmal man diese Accorde: $\frac{7}{3}$♭, $\frac{6}{3}$♭, $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{4}$♯ verändern könne, ohne daß dabey die Harmonie verändert werde: desgleichen, in wie vielerley andere Grundtons-Accorde sie sich auflösen, ohne Veränderung desjenigen Accordes, woraus sie alle entspringen, dem wird angefügte Tabelle über den Accord der kleinen 7 Genüge leisten. Der einzige Accord mit der kleinen 7 d) ist es, der alle diese verschiedene Bezifferungen in sich enthält, die durch seine Zerlegung und Umwendung hervorkommen. Ich habe ihn in 5 verschiedenen Tonarten vorgestellt, damit man sehe, wie er sich in ✳ und b verhält, und zuerst seine drey Umwendungen gezeiget; sodenn wie er sich verhält, wenn er unter andern Ziffern erscheinet, wo denn ein jedes seiner 4 Intervallen zu einer großen 3 eines 5ten-Accordes gemacht wird.

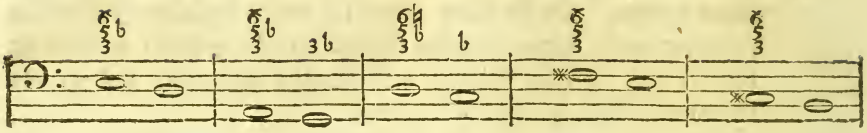
d) Seinen Ursprung habe ich oben gezeiget, und bewiesen, daß es eigentlich der 5ten-Accord sey, nur mit Weglassung der 6, und dafür genommenen kleinen 3 des 4ten-Accordes. Ich habe auch angeführet, auf wie vielerley Art er sich auf dem Papiere verkleide: hier aber zeigt er sich in seinen Umwendungen.

Tabelle über den Accord der kleinen 7.

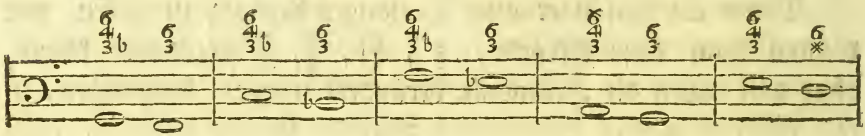
Der Accord mit der kleinen 7 aufgelöset



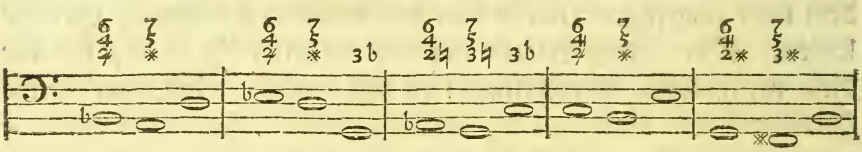
Erste Umwendung.



Zweyte Umwendung.

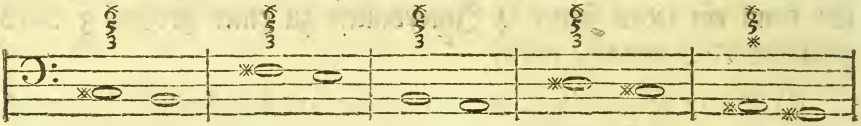


Dritte Umwendung.

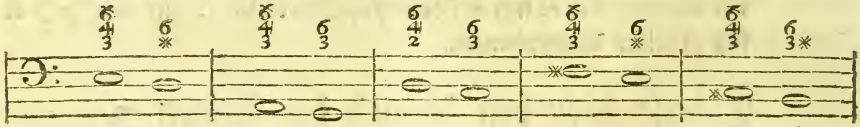


Umkleidung der kleinen 7 in die große 6. Auflösung

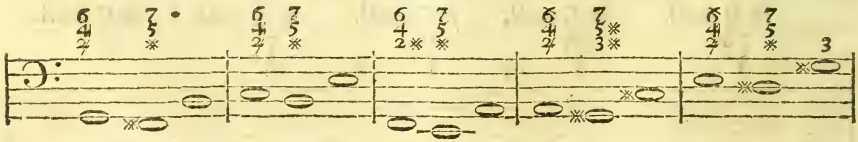
in H moll, in E moll, in A moll, in Cis moll, in Gis moll.



Erste Umwendung.

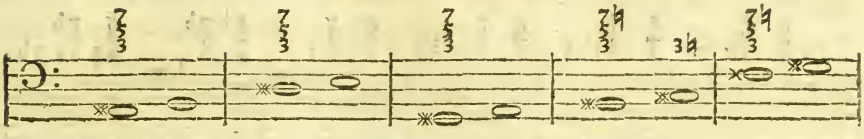


Zweyte Umwendung.



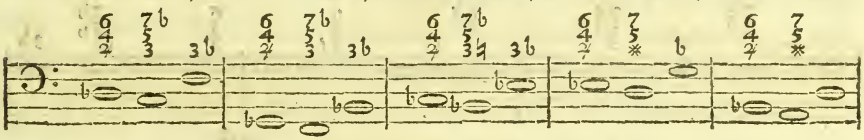
Dritte

Dritte Umwendung.

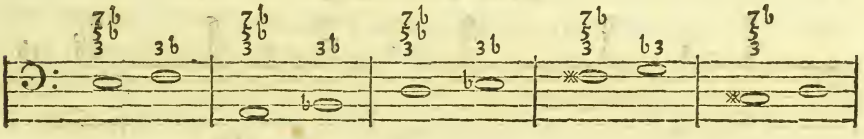


Umkleidung der kleinen 7 in $\frac{6}{4}$. Auflösung

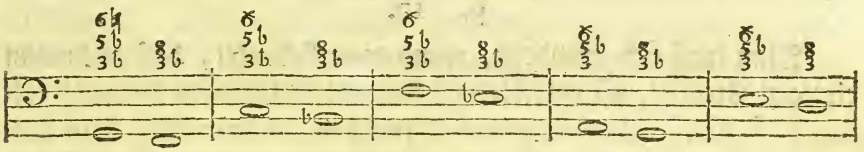
in F moll, in B moll, in Dis moll, in G moll, in D moll.



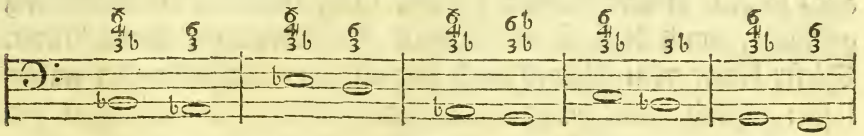
Erste Umwendung.



Zweyte Umwendung

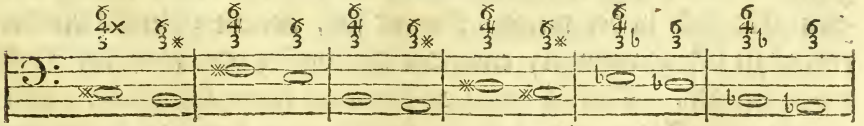


Dritte Umwendung.



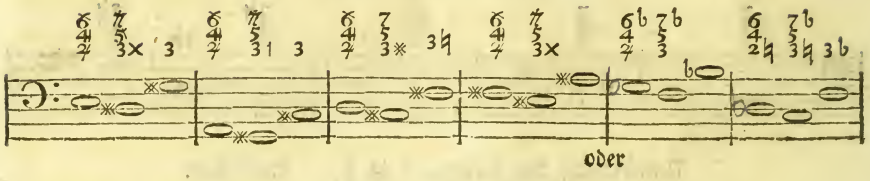
Umkleidung der kleinen 7 in $\frac{6}{3}$×. Auflösung

in Gis moll, in Cis moll, in Fis moll, in B moll, in F moll.

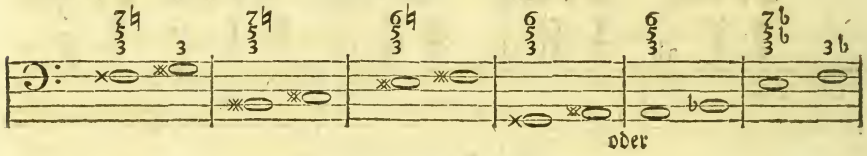


oder

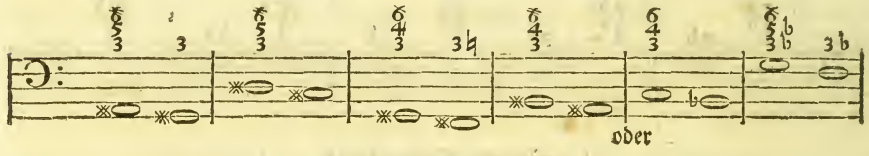
Erste Umwendung.



Zweyte Umwendung.



Dritte Umwendung.



§. 10.

Man muß sich wundern, wenn man bedenket, daß aus einem einzigen Accorde, 16 verschiedene Accorde entspringen können; allein diese Verschiedenheit zeigt sich nur den Augen: Auf dem Claviere ist es nur ein Accord, der, weil er aus 4 Intervallen bestehet, auch so viele Umwendungen besitzet, und, nachdem die Auflösung geschieht, auch diese so verschiedene Bezeichnungen hervorbringt. Dieser kleine 7ten-Accord wird hier auf eine vierfache Art aufgelöset: erstlich, nach seiner natürlichen Gestalt, in denjenigen Accord, dem er eigentlich unterthan ist. Hier muß ich nochmals erinnern, was ich vorhin bereits von dem Ursprunge dieses Accordes gemeldet habe: daß er nichts anders als die erste Umwendung des 5ten-Accordes in der weichen Tonart sey, der die 3 seines 4ten-Accordes zu sich genommen, entweder daß diese 3 oder aber der Baß vorhergelegen. Diese 3 des 4ten-Accordes hengt sich solchergestalt an den 5ten-Accord an, daß sie mehrentheils bey der Harmonie

dieses

dieses Accordes verbleibet, und bis zu seiner völligen Auflösung ausharret. Daß aber diese 3 nicht ganz diese Stelle behaupten kann, erkennet man daraus: dieweil wenn sie im Basse zu stehen kömmt, sie nicht bis zur völligen Auflösung der 5ten Harmonie verharren darf, sondern der Grundton des 5ten-Accordes muß sie ablösen und zurück verweisen: Nach ihrer sothanen Verschwindung, wendet sich die rechtmäßige 5ten-Harmonie in den Grundtons-Accord. Aus diesem Grunde habe bald im Anfange, bald in der ersten, zweyten oder dritten Umwendung drey Accorde setzen müssen. Zweytens: der noch ferner den Ohren dünkende kleine 7ten-Accord wird in den Grundtons-Accord *H* moll aufgelöset. Hier findet sich die erste Veränderung auf dem Papiere: die vorher kleine 7 wird nunmehr in die große 6 umgekleidet. Durch diese Veränderung verwechselt sie Stelle und Namen. Vorhero hieß sie b, und saß um eine Stufe höher in den fünf Linien: Nunmehro aber, wird sie zur großen 3 des 5ten-Accordes von *H* moll, und überkommt den Beynamen *As*, dabey wird sie auf dem Papiere um eine Stufe tiefer gesetzt. Ohnerachtet dieser sichtbaren Veränderung, blicket dennoch der kleine 7ten-Accord aufs neue herfür; dieses geschieht: wenn die nunmehro groß gewordene 6 in Baß zu stehen kömmt, wie dieses bey der zweyten Tabelle und dritten Umwendung zu ersehen ist. Drittens: der kleine 7ten-Accord läßt sich aufs neue in einer andern Gestalt sehen, wenn der Baß, wie bey der dritten Tabell zu ersehen, von *C** in *Db* gehet. Bey dieser Gesichtsveränderung werden die obern Zahlen oder Intervallen auch mit verändert, wo an der großen 2 zu erkennen, daß sie eigentlich die große 3 des 5ten-Accordes von *F* moll ist, mithin auch ihre übrige Intervallen dazu gehören, ausgenommen der Baß, der, weil er nicht selbst seine ganze Harmonie im Grundtone auflösen kann, welches der nachfolgende Baß zu erkennen giebt, eigentlich in den 4ten-Accord zu Hause gehöret, von dem er die kleine 3 ist, wie vorhin unterschiedene mal erwähnet worden. Vierdtens: der kleine 7ten-Accord zeigt sich dem Gesichte nach wiederum anders,

wenn

wenn seine kleine 7 aufs neue in die große 6 verwandelt wird. Die 5 aber überkommt die Umkleidung der übermäßig großen 4. Dieses besonders gezeichnete Intervall giebt zu erkennen, daß der über ihm liegende halbe Ton, der wirkliche Grundton sey, worinn die ganze Harmonie könne aufgelöset werden, nämlich in *Gis* moll. Besonders, da der Baß, die ganz große 4 und 6 alle drey wahre Intervallen des 5ten-Accordes von *Gis* moll sind, worunter die ganz große 4, eigentlich die große 3 dieses Accordes ist: die kleine 3 aber gehöret, wie ich bey vorhergehenden Tabellen angemerkt habe, in den 4ten-Accord, ob sie gleich hier dererst, mit der sämmtlichen Harmonie der 5 in den Grundtons-Accord *Cis* moll ihre Auflösung erlangt hat. Dieser kleine 7ten-Accord, ohnerachtet er dem Gesichte nach, sich viermal verändert, so wird er dennoch wieder durch die Umwendung eines jeden Accordes hervor gebracht, wie dieses aus der Beschreibung der zweyten Tabelle erhellet. In der dritten Tabelle läßt er sich bey der ersten Umwendung sehen. Und bey der vierten Tabelle wird man ihn bey der zweyten Umwendung ansichtig.

§. 11.

Man siehet hieraus, daß, so viele Intervallen in bemeldem kleinem 7ten-Accord liegen, die durch Versetzung in * oder b, in die große 7 ein- oder der andere Tonart können verwandelt werden; so vielmal, sage ich, hat auch dieser Accord eine sichtbare Verwandelung. Zum Exempel: der erste Accord besteht aus den Intervallen *Cis*, e, g, b, worunter das *Cis* die große 7 von *D* ist: Mithin könnte er füglich die Auflösung in *D* moll geschehen lassen. Der erste Accord bey der zweyten Tabelle giebt die große 2 an, bey welcher man genau bemerket, daß sie die große 7 von *F* moll sey. Dahero könne dieser Accord in *F* moll aufgelößt werden. Der erste Accord bey der vierdten Tabelle giebt durch seine besonders gezeichnete sehr große 4 zu erkennen, daß sie die große 7 von *Gis* moll wäre, worinn auch die Auflösung erfolget. Hieraus siehet ein jeder, daß alle vier Intervallen des kleinen 7ten-Accordes können

nen

nen in die große 7 oder große 3 des 5ten-Accordes einer Tonart verwandelt werden. Ich habe auch einige Umwendungen mit * und b gedoppelt bezeichnet, um dadurch einem Anfänger zu zeigen, daß es einem Accompagnisten auch nöthig sey, beyderley Verkleidung zu wissen; wie auch, ohnerachtet daß sie dem Gehöre nur einerley, dennoch in den Zahlen verschieden erscheinen, auch bey dem Recitativstile gar oft vorkommen, wo sie wohl manchen, bereits Geübten zu schaffen machen. Es kann sich die gar schnelle Verkleidung gar leicht zutragen; nachdem ein oder mehrere mit * oder b bezeichnete Accorde vorhergegangen, wo denn der nachfolgende Accord sich nach jenen richtet, und * oder b anziehet, ob ihm gleich von Natur das Gegentheil gebühret.

§. 12.

Nach dieser gemachten Vorschrift und Erklärung, kann ein jeder kleiner 7ten-Accord in vier verschiedene Tonarten aufgelößt, und eine jede wieder viermal zerleget werden. Ich habe dahero auch fünferley kleine 7ten-Accorde in vorgehende Tabellen gebracht, damit man den Unterschied des * und b recht einsehen könne; Sodenn, daß man durch Bespielung so vielerley Tonarten und veränderlichen * und b desto geschickter werde, die noch übrigen mit leichter Mühe zu erlernen.

§. 13.

Der Nutzen, den man sich durch diese Kenntniß zu versprechen hat, möchte in folgenden bestehen: Dieweil außer den drey Hauptaccorden, und diesem hier zergliederten kleinen 7ten-Accord schwerlich noch etliche Accorde zu finden, die nicht hierinn befindlich sind: (den Ursprung des 9ten-Accordes habe ich oben gezeiget) Also hat man nur dahin zu sehen, daß diese und jene Tabellen wohl gefast und bekannt gemacht werden. Den hierdurch wird der Weg zum Accompagnieren, ja überhaupt zur völligen Kenntniß des General-Basses ungemein erleichtert. Dieses ist der Schlüssel zur Auflösung aller Dissonanz-Accorden. Im Präludiren weiß man

die artigsten Verwechselungen, Ausweichungen ꝛc. ohne Mühe anzubringen, und mit der größten Geschwindigkeit aus einer Tonart in die abgelegenste zu fallen, ohne daß das Ohr eine große Veränderung empfinden darf. Man erlernt zugleich: wie und auf welche Art man einen jeden Accord beurtheilen solle: woher er seine Abkunft leitet. Die öfftern Verwechselungen geben Anlaß, allerley Melodien zum Fantasiren zu erfinden. Man kommt dadurch in Stand, ein jedes Stück in Ansehung seines Grundes, ich meyne durch den Baß schätzen zu können: ob er gut oder schlecht beziffert ist ꝛc. Einen unbezifferten Baß zu accompagniren, wird es selten schwer fallen, um die gehörige Harmonien dazu zu finden, es wäre denn: daß das ganze Stück durchaus gebunden sey; keine Tonart darinn, ausgenommen beym Anfange und Ende festgesetzet. Die dissonirenden Accorde auch öfters ohne Auflösung gelassen, desgleichen ganz frey in eben diese Accorde eingefallen, ohne daß die dissonirenden Intervallen vorher gelegen sind. Wo ein Stück dergleichen Eigenschaften besitzet, da ist es freylich unmöglich, alle Accorde ohne Bezifferung zu finden. Desgleichen wie viele giebt es, die da mit gar weniger Kenntniß dennoch componiren wollen, bringen Sätze und Accorde an, wo sie niemals hingehören, daß ihre Werke so voller dunkeln und finstern Dissonanz-Accorden sitzen, daß die Ordnung nirgends mag erblickt werden: da gehört ein besonderer Leitfaden, (zum wenigsten die obere Stimme) dazu, um sich mit Ehren herauszuziehen. Sachen aber, die eine **natürliche** Melodie zum Grunde haben, dieser Grund auch mit dem **Leicht- und Fließenden** zusammen gesetzt ist, werden allezit durch diese hier gegebene Anleitung auch unbeziffert können accompagniret werden. Mithin werden die meisten Baßstimmen durch Hülfe der drey Haupt-Accorde, und dieses kleinen 7ten-Accordes, der doch auch sein Daseyn jenen zu verdanken hat, gehörig bespielet werden, zumal wenn man die wenige Regeln noch darzu nimmt, die hier und da vorkommen mögen.

Das

Das IX. Capitel.

Von den Intervallen überhaupt.

Vorzeichnung und Verwandschaft der Tonarten; Tabellen zum Präludiren.

§. 1.

Hier muß ich dem Anfänger zu Gefallen, nochmals die Lehre von den Intervallen wiederholen, von der ich bereits im ersten Capitel etwas gedacht habe. Ich habe dorten zwar die gebräuchlichsten Intervallen benamet, aber nicht gezeiget, wie sie sich ein Anfänger so bekannt machen solle, daß er nämlich zu einem ihm aufgegebenen Ton sogleich wisse, was von diesem Ton die übermäßige große 3, übermäßig große 6 9 ꝛc. sey. Dieses nun, und überhaupt alle heutiges Tages sowohl im * als b vorkommende Intervallen, alsbald zu wissen, habe ich mir vorgenommen, noch einige kleine Anleitung vermittelst einer Intervallen-Tabelle zu geben. Es kann diese einem Anfänger zu baldester Kenntniß der Intervallen dienen, als auch einem Geübten zu weiterm Nachsinnen Anlaß geben, indem hier neben den auf dem Claviere vorkommenden Intervallen noch eine Menge sichtbare erscheinen, die dennoch in dem jetziger Zeit üblichen Recitativstile vorkommen können.

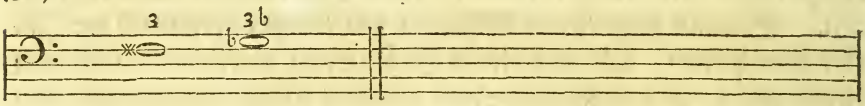
§. 2.

Auf dieser Tabelle erblickt ein Liebhaber sogleich die gebräuchlichsten klein- und großen Intervallen, wenn er nur von dem Unisonus rechter Hand herüber fähret, auch wie diese deutlich genennt und erkläret werden. Allein, da man beym jetzigen Geschmacke überall das fremde hervor zu suchen bemühet ist; so habe ich mich genöthigt gesehen, auch die cromatisch- und enharmonischen Intervallen hieher zu setzen. Da es ohnehin bekannt ist, daß oftmals langwierige Practici nicht einmal wissen, was sie greifen sollen, wenn ihnen zum Exempel *H** (auf dem Clavier das eigentliche *C*) mit der klei-

nen 7b vorkömmt, und nehmen wohl gar das *A**, da diese kleine 7 doch nur das simple *A* bedeutet. Wie viele Zahlen sind, die, wie ich schon etliche mal angeführet, nur auf dem Papiere ihr Daseyn behaupten, nicht aber durch ein Abzählen, wie es doch Anfänger pflegen zu machen, heraus kommen. Da diese nun geschrieben werden, so soll sie auch ein jeder Accompagnist wissen, damit er des rechten Weges niemals verfehlen möge, worzu ihm dann diese Tabelle hinlängliche Nachricht geben wird.

§. 3.

Etwas besonders ist es, daß, wenn ein liegender cromatischer Ton (als *Fis*) sich umkleidet, (nämlich von * in b) er auch seine Intervallen und Ziffern verändert, obgleich die Harmonie noch wie vor bleibet, wie dieses gegenwärtige Tabelle zu erkennen giebt. Ich halte auch dafür, daß die Zahlen nicht hinlängliche Deutlichkeit verschaffen können, besonders bey der Verkleidung in b. Zum Exempel: man nehme obiges *Fis* mit der 3 *A*: kleide jenes mit b, mit Beybehaltung des *A*: wie wollte man nun diese 3 *A* durch eine Zahl ausdrücken? als:



Ein b über dieses *G*b geschrieben, drückt diese 3 *A* nicht deutlich gnug aus, indem man gar leicht könnte das b dafür nehmen, und nach den 5 Linien sollte es doch b seyn, und dieses deswegen: weil *G*b sich in der Stelle des ordinairen *G* befindet, mithin *A* nur um eine Stufe höher stehet: eine 3 hingegen zwey Stufen erfordert; so könnte es nach der Abmessung der Linien nicht seyn, sondern vielmehr b. Hieraus erkennet man, wie die Zahlen nicht deutlich genug dasjenige ausdrücken, was sie doch verrichten sollten. Zwey b möchten vielleicht obigen vernehmlicher machen: wie aber? wenn zu *G*b die ganz kleine 3 nämlich *A*b oder *Gis* erfordert würde, und man sollte diese mit einer Zahl ausdrücken? so kämen endlich gar noch drey b darüber zu stehen. Ich überlaße dieses andern zu beurtheilen. Hier ist die Tabelle.

C.

§. 4.

Wie diese Tabelle zu gebrauchen, wird ein jeder leicht einsehen. Will man zum Exempel wissen: was zu *Cis* die große 4 sey; so suchet man zuerst diejenige Reihe die das *Cis* anzeigt, fähret sodenn mit dem Finger bis in das vierdte Fach, wo die große 4 auf *G* zeiget. Wiederum wollte man wissen, was zu *A* * die 2 dim.: oder ganz kleine 2 wäre; so findet man in der Intervallen-Reihe von *As* im zweyten Fache, daß solches *Hb* ist. Dieses *Hb* ist nun freylich nur ein enharmonisches Intervall, mithin auf dem Claviere mit dem vorhergehenden *As* einerley: auf blasenden Instrumenten, desgleichen auf der Violine wird es von rechtswegen etwas höher gehört und gegriffen. Wie groß aber der Unterschied, ist noch nicht deutlich bewiesen. Auf dem Papiere behauptet es die Stelle einer 2. Auf diese Art kann man, wie ich bereits angeführet, alle hierstehende Intervallen in kurzer Zeit lernen. Ihr Nutzen zeigt sich in Accompagnirung eines Recitativs und Kirchenstücks, überhaupt aber in allen Gattungen. Wie oft trift man Zahlen an, die man nicht einmal ohne Einsicht der Partitur erkennen kann: hat man sich aber allhier umgesehen, so fallen sie ganz deutlich unter die Augen. Ich habe meines Wissens nunmehro alles angemerkt, was zu völliger Kenntniß dieser Tabelle dienet, doch muß ich noch dieses hinzusetzen: daß, um eine gleiche Anzahl Intervallen, zwischen einem liegenden Ton, der einmal mit * und das andere mal mit b vorgestellt worden, heraus zu bringen, wären zuweilen drey b oder so viele * erfordert worden. Allein, da diese Bezeichnung noch nicht Mode: so habe ich sie mit Fleiß auch weggelaßen.

§. 5.

Bekannt ists, daß in der Musik nur zwey Urtonarten gefunden werden, wovon die eine die große 3, die andere hingegen die kleine 3 zum Unterschied führt. Alle die andern heutiges Tages gebräuchlichen Tonarten sind hieraus entsprungen, und nichts anders als simple Abdrücke. Man wählt zum Exempel einen Ton, der da,

sowohl vor die Sänger, als vor die Stimmung der Instrumenten bequem ist, dahero weder zu hoch noch zu tief seyn darf. Wird nun ein solcher Ton zur beständigen Stimmung der Instrumenten festgesetzt, und man wollte nachgehends diesen Ton um eine 2 oder 3 höher oder tiefer spielen; so muß der Componiste das Stück solchergestalt anordnen, daß dennoch darinnen die Höhe und Tiefe der Stimme oder des Instruments kann gehöret werden. Nachdem nun ein solches Stück von dem vorgesetzten Urton entfernet ist: (in Ansehung des anfangenden und endigenden Tones) nachdem muß es auch höhere oder tiefere Intervallen überkommen a).

a) Nicht anders, als wie ein Maler ein Gemälde entweder in seiner natürlichen Größe abcopiret, da denn gleiche Theile auf beyden Seiten seyn müssen, oder: er copiret es nach dem verjüngten Maaßstab, wo zwar die ganze Copie viel kleiner wird, nichts destoweniger aber müssen ihre inneren Theile die genaueste Verhältniß mit dem Original haben. Hat es diese: so kann es ein Abdruck genennet werden, der nur in Ansehung der Größe unterschieden ist. Soll die Copie vergrößert werden, so muß dieses wieder beobachtet seyn, wenn es anders ein genauer Abdruck heißen soll. Gleiche Bewandniß hat es mit der Tonkunst. E dur ist gleichsam nach dem verjüngten Maaßstab von C dur genommen, alle seine Intervallen sollen das nämliche Verhältniß, als diejenigen von C dur haben. Und so mit allen harten Tonarten. E moll muß aufs genaueste mit der Intervallen-Größe von A moll übereinstimmen. Eben dieses trifft man bey allen weichen Tonarten an.

§. 6.

Die erste Urtonart hat in ihrer natürlichen Tonleiter, die große 3, große 6 und große 7. Unter diesen dreyen ist die große 3 das wahre Kennzeichen der harten Tonart. An der großen 7 siehet man in welche Tonart dem Namen nach, die Melodie gehöret. Die große 3 ist nur den Dur Tonarten eigen. Die große 7 hingegen ist bey dur- und moll Tonarten anzutreffen: mithin kann man an diesem Intervall wohl sehen, wohinn die Melodie gehet, ob sie aber dur oder moll: muß bloß vorgemelde 3 entscheiden. Wenn

man

man nun ein Stück um eine 5 höher, über die festgesetzte Stimmung, zusetzen begehrte; so muß diese neue Tonart ebenfalls die große 3, große 6 und große 7 erhalten, will sie anders der harten Urtonart ähnlich werden. Zum Exempel: man erwählte *C* dur zur Urtonart, und wollte eine Melodie eine 5 höher, nämlich in *G* dur setzen; so müssen auch allhier drey neue große Intervallen, mit Beybehaltung der drey Intervallen von *C* dur erscheinen: Diese verliehren dabey nichts, als ihre Stelle. Da nun die neuen Intervallen nicht alle drey in der ordentlichen Tonleiter der vorhergehenden Tonart *C* dur zufinden sind, indem die neue große 7 abgeht; so muß diese durch ein * erhöhet werden. Und hieraus entsteht die Bezeichnung und das Kennzeichen von *G* dur. Will man nachgehends ein Stück wieder um eine 5 höher setzen: so entspringt die dritte Tonart *D* dur. Diese nimmt zu den vorhergehenden großen Intervallen noch ihre eigene große 7 zu sich, als ihr eigenes Kennzeichen. Hierdurch überkommt diese Tonart zwey *, so, wie die vorhergehende ein * erhalten hat. Steigt man nun durch 5ten weiter aufwärts; so nimmt eine jede neue Tonart ihre eigene bekreuzte große 7 zu sich. Alle vorhergehende * bleiben. Man kann aber die * Zunehmung nicht weiter treiben, als bis zur Tonart *Fis* dur: diese erhält sechs *. Verlangte man aber durch * weiter zu gehen, so würden doppelte * hervor dringen. Dieses kann durch b viel leichter geschehen.

§. 7.

Die Fortschreitung durch b geschieht auf folgende Art: wenn man von dem angefangenen Urton *C* dur eine 5 unterwärts eine Melodie setzet, nämlich aus dem *F* dur. Hierbey ist zu merken, daß alle mit b bezeichnete Tonarten, von Natur ihre große 7 bey sich haben, mithin nicht dererst erhöhet werden, wie bey den bekreuzten Tonarten geschieht. Sie verändern nur ihre 4: Diese muß jederzeit um einen halben Ton verkürzet oder kleiner gemacht werden. Die 4 des *F* dur wird hier, wie gesagt klein, und erhält anstatt *H* (wie dieses Intervall in *C* dur befindlich ist) das b.

Wenn

Wenn sich nun die Melodie aufs neue eine 5 tiefer in *B* dur begiebet; so muß die neue 4 *E* sich wiederum in *Dis* umkleiden. So oft demnach die Melodie eine 5 tiefer gehet; so oft muß auch eine neue kleine 4 mit beytreten. Diese *B* Bezeichnung dauret bis an *Fis* dur. Diese Tonart ist die Gränze von *B* und *, weswegen sie auch, nebst ihrer 6ten Tonart *Dis* moll das Recht erhalten, eine doppelte Kleidung zu tragen, nämlich in * oder in b.

§. 8.

Ich glaube, daß ein jeder nach dieser hier beschriebenen Art, die Bezeichnung aller 24 Tonarten merken und begreifen kann, wenn er nur bey *C* dur anhebet, und sechs 5ten überwärts steiget, wo bey jeder 5 durch die Vergrößerung der 7 ein * hinzukommt: Geht er aber von *C* dur sechs 6ten unterwärts; so erinnere er sich, daß bey jeder 5, die 4 durch ein b verkleinert werden muß, und sich bey *Fis* dur endet [b]). Diese zwey verschiedene * und b Stufen machen die 12 dur Tonarten aus. Die 12 moll Tonarten sind in der Bezeichnung gleich. Hier ist zu merken, daß eine jede Tonart mit einer dur Tonart einerley Bezeichnung führet, und zwar stehen beyde auch beysammen, nämlich, die dur Tonart, und ihre untere 3 oder obere 6 sind gleich bezeichnet. Zum Exempel: Die Urtonart *C* dur führet weder * noch b. *A* so eine 3 tiefer liegt, und auch weder * noch b führet, ist die zweite Urtonart. Diese heißt moll. Wollte man nun alle 12 weiche Tonarten, ohne harte Vermischung durchgehen; so könnte man gleichfals damit, als wie bey den dur Tonarten geschehen, verfahren. Doch ist die Vermischung besser, nämlich: wenn man aus einer dur Tonart zu präludiren anfienge, sodenn allemal zwey dur Tonarten hören ließe, ehe nur eine moll Tonart beyträte: würde man hingegen das Stück in moll anheben; so wechseln dur und moll zugleich ab. Unten ein mehreres. Die Fortsetzung oder den * und b Anwachs noch deutlicher zu geben, möchte beygehendes bequem seyn; als:

Ur=

Urtonarten sind zwey, nämlich:

C dur steigt aufwärts um eine 5 u. s. w. alle 7 werden durchs * erhöhet: dahero überkomt	*G. D. A. E. H. Fis* dur 1* 2* 3* 4* 5* 6*
A moll unter *C* dur gehörig und einerley Bezeichnung, dahero erhält	*E. H. Fis. Cis. Gis. Dis* moll 1* 2* 3* 4* 5* 6*
C dur geht eine 5 unterwärts u. s. w. Alle 4ten werden durchs b verkleinert c), dahero überkommt	*F. B. Dis. Gis. Cis. Fis* 1b 2b 3b 4b 5b 6b
A moll geht eine 5 unterwärts wie *C* dur: dahero überkommt	*D. G. C. F. B. Dis* 1b 2b 3b 4b 5b 6b

b) Diese Tonart schließt alle vorhergehende große 7ten in sich, nämlich: von C das H, von G das Fis, von D das Cis, von A das Gis, von E das Dis, von H das As, und sodenn seine eigene große 7, nämlich E*. Daß aber diese * Bezeichnung sich nicht weiter erstrecket, geschieht: Dieweil bey fernerer * Zunehmung, diese Anzahl gar zu groß würde, wodurch die natürlichen Intervallen oder Töne erstickten, indem sogar vor einige Intervallen zwey * gesetzet würden, zu geschweigen der vielen Schwierigkeit, der sich ein Anfänger unterwerfen müßte. Sollte inzwischen das enharmonische Geschlecht wieder in seine Wirkung kommen, so glaubte ich, daß auch diese lautere * Bezeichnung möchte ihren Nutzen haben.

c) Diejenigen, die da etwas auf der Violine gethan haben, können sich diese Steig = und Fallung gar leicht vorstellen. Bekannt ist es, daß die Saiten 5ten = Weise gestimmet sind: Wenn ich nun wissen wollte, was zu A die 5 wäre; so ist die so genannte 4 oder dritte Saite in A, die 5 oder 4te Saite aber in E gestimmet. Ich mag nun mit einem Finger auf zwey Saiten zugleich drücken, auf welche ich wollte; so ist dieses jederzeit eine 5. Zum Exempel, verlangte ich zu wissen, was zu Cis die 5te: so stellte ich mir in Gedanken vor, ich griffe die-

ses Cis auf der Violine, und zugleich mit dem nemlichen Finger die höhere oder reinere Saite mit, wo ich also Gis finde. Dieses wäre demnach die rechte 5 von Cis. Eben diese Anmerkung gehöret auch zu der geschwinden Erlernung der übrigen Intervallen. Wenn man nur in Acht nimmt, daß man durch die zweymalige Versetzung des Zeige- und mittleren Fingers, entweder eine 4 oder eine 6 zusammen greifet. Nimmt man den Zeige- und Ringfinger, so wird entweder eine 3 oder eine 7 gehöret. Bleibt eine Saite bloß, und man greift die andere Saite mit dem ersten Finger; so kommt entweder eine 4 oder 6 heraus: Mit dem zweyten Finger und einer bloßen Saite, eine 3 oder 7. Mit dem 3ten Finger wird entweder eine 2 oder 8 gehöret. Hat man dieses auf der Violine durchgegangen, so ist es nachgehends auch sehr leicht, sich alles in Gedanken vorzustellen, wodurch eine geschwinde Kenntniß der meisten Intervallen zuwege gebracht wird.

§. 9.

Anbelangend die Verwandschaft der Tonarten: so ist einem Anfänger genug, wenn er zum präludiren, die anhebende Tonart, dessen 5 und untere 3en-Tonart, als die nächst an- und neben einander liegende verwandte Tonarten vorstellet. Dieses ist bey einer anfangenden dur Tonart zu verstehen, bezieht sich auf obige Regel. Wollte man in einer moll Tonart den Anfang nehmen; so folgt die oben liegende 3 in dur und die 5ten Tonart in moll nach. Doch ist es willkürlich, indem auch die 5ten-Tonart vorhergehen könnte. Verlangte man weiter auszuweichen; so kann es bey einer anhebenden Dur Tonart, in die 2 dur oder moll, und so fort allezeit in die nächste zur recht- und linken Hand liegende Tonarten geschehen. Bey einer anfangenden moll Tonart, kann die Fortsetzung gleich nach der 5 in die 7 dur erfolgen: von dar kann man erst die nächste Tonarten zur recht- und linken Hand aufsuchen, als: in die 4 moll oder 6 dur. Hier ist vor die Anfänger eine Regel: **Von zweyen oder mehrern * nicht so geschwind in b überzuspringen.** „Je mehr * die Tonart hat: je größere Behutsamkeit wird „erfordert, sich wieder in b zu wenden. Hingegen: je weniger *

„oder

„oder b, die ausweichende Tonart bey sich führet d), und je „näher die fremde Tonart der anhebenden Tonart in der Bezeich„nung ähnlich siehet; desto natürlicher und fließender wird auch der „Gesang oder Melodie seyn.

d) Die mit vielen * oder b bezeichneten Tonarten werden hierbey nicht ausgeschlossen, besonders, wenn ein Meister der Tonkunst darüber geräth. Allein, man muß dennoch bekennen, daß man in der Kirche, Cammer, und bey einer Oper, mehrere Stücke aus den einfachen Tonarten antrifft, als die aus dem cromatischen Geschlechte zusammengesetzt sind. Die Natur ist von Anbeginn dazu gewöhnet, das Einfache mehr als das Zusammengesetzte zu lieben. Die Instrumente sind unvollkommen, die doch die Singstimmen führen und begleiten sollen. Wollte hier jemand sagen: warum kann denn ein Sänger aus allen Tonarten singen? so dienet zur Antwort: wenn er ohne Instrumenten singt, so ist ihm keine Höhe oder Tiefe des intonirenden Tones vorgeschrieben, mithinn kann er allezeit aus C dur, oder A moll (nachdem die Melodie dur oder moll ist) singen, ohne sich im geringsten an die vordere * oder b Bezeichnung zu kehren. Ueberhaupt ein Sänger hat nicht mehr, als jene zwey Urtonarten nöthig. Sein Absingen kann auch, welchem Ton man wollte, zugeschrieben werden. Der Ton wird aber festgesetzt, sobald Instrumenten hinzutreten. Allein! da kommt erst die Unvollkommenheit der Aufführung zum unvollkommenen Instrumente. Man höre nur ein Stück aus dem Cis, Gis, Fis oder Dis moll, gegen einem andern, aus D, E, A, G, F, ꝛc. sowohl in der harten als weichen Tonart: welches wird besser gefallen? gesetzt auch, jene würden noch so gut ausgeführet. Zu obiger Regel kommt noch hinzu: „Es sollen die in einer guten Melodie „vorkommende fremde Tonarten, über zwey * oder zwey b nicht mehr „haben, als die angefangene Tonart selbst besitzet. Je weiter die Aus„weichung gehet: desto mehr leidet der natürliche Gesang„.

§. 10.

Ich habe gleich anfangs gemeldet, daß, um von einer Tonart in die andere zu kommen, man vorhero müsse die erste Tonart vollendet, oder sich ein wenig darinn aufgehalten haben, und wenn man auch keine förmliche Beschließung oder Schlußclausel machen

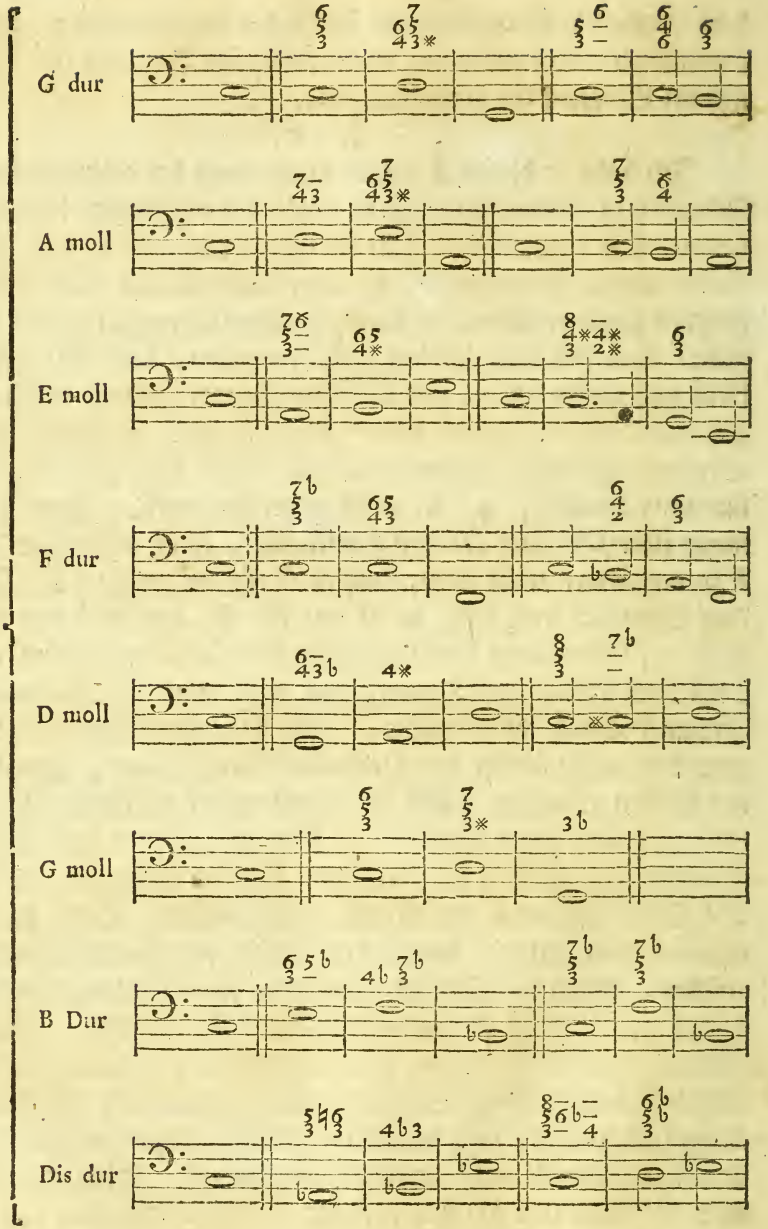
wollte; so muß dennoch der 5ten-Accord oder dessen Umwendung vorher gehen, worauf auch sein Grundton oder dessen Umwendung nachfolgen solle. Nach diesem wird erstlich dieser Grundtons-Accord durch eine neue Liegenbleibung in einen Dissonanz-Accord verwandelt, und wird entweder der neue 4ten- oder 5ten-Accord der fremden Tonart, welches denn auch aus den nachfolgenden Tabellen zu ersehen ist. Wollte man aber, außer der vorgeschriebenen Ordnung, ausweichen und präludiren, so nehme man nachfolgende Regel in acht: **Um aus einem vollkommenen einen unvollkommenen Accord zu machen: müssen zwey Intervallen liegen bleiben, worauf ein neues Intervall hinzutritt, und die Dissonanz verursachet.** Dieses fremde Intervall muß auch so beschaffen seyn, daß daraus gar füglich derjenige neue 4ten-Accord der fremden Tonart, worein man zu weichen begehret, kann gemacht werden. Nach dieser Vorschrift sind auch nachstehende Tabellen verfertiget worden, worinn man von dem sich vorgesetzten Ton in alle übrige 23 Tonarten gehen kann, und zwar vermittelst weniger Accorde. In diesen Tabellen sind die allermeisten Accorde des General-Basses enthalten. Ihre Abkunft leiten sie von den drey Haupt-Accorden her. Zum Theil sind sie selbst diese Accorde, oder ihre Umwendungen. Die enharmonischen Intervallen müssen hier vieles beytragen, dadurch, daß sie die Weite, die sich zwischen zweyen untereinander entfernten Grundtons-Accorden befindet, zu vermitteln und zu verkürzen suchen. Man begehrte zum Exempel von *C* dur in *Cis* dur zu gehen, so kömmt nach dem Grundtons-Accord *C*, vor das *H* ein * zu stehen, wodurch die 3 des 5ten-Accordes von *Cis* entspringet. Hierbey empfindet das Gehör gar keine Veränderung, indem *C* und *H** nur auf dem Papiere, wie öfters erwähnet worden, unterschieden sind. Wären hingegen die enharmonischen Intervallen in bemerklichen Daseyn; so würde diese so schnelle Ausweichung in eine, der entfertesten Tonarten nicht so leichtlich angehen. Das Ohr fände mehrers daran auszusetzen. Wer das 5te und 8te Capitel wohl innen hat,

dem

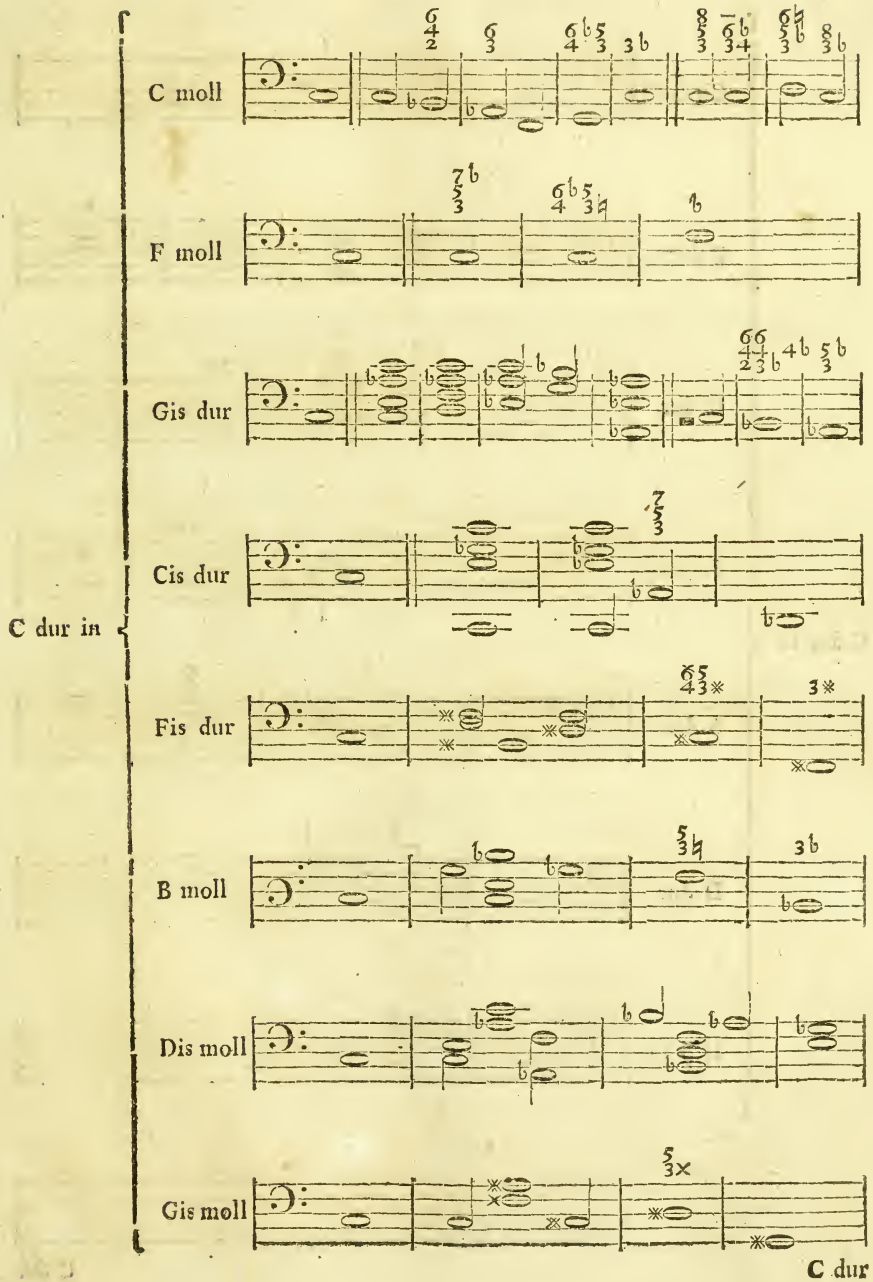
dem werden diese verschiedene Arten der Ausweichung, als bekannt vorkommen, wie dann das mehreste dieses Tractats hier wiederum als ein Exempel wiederhohlet wird.

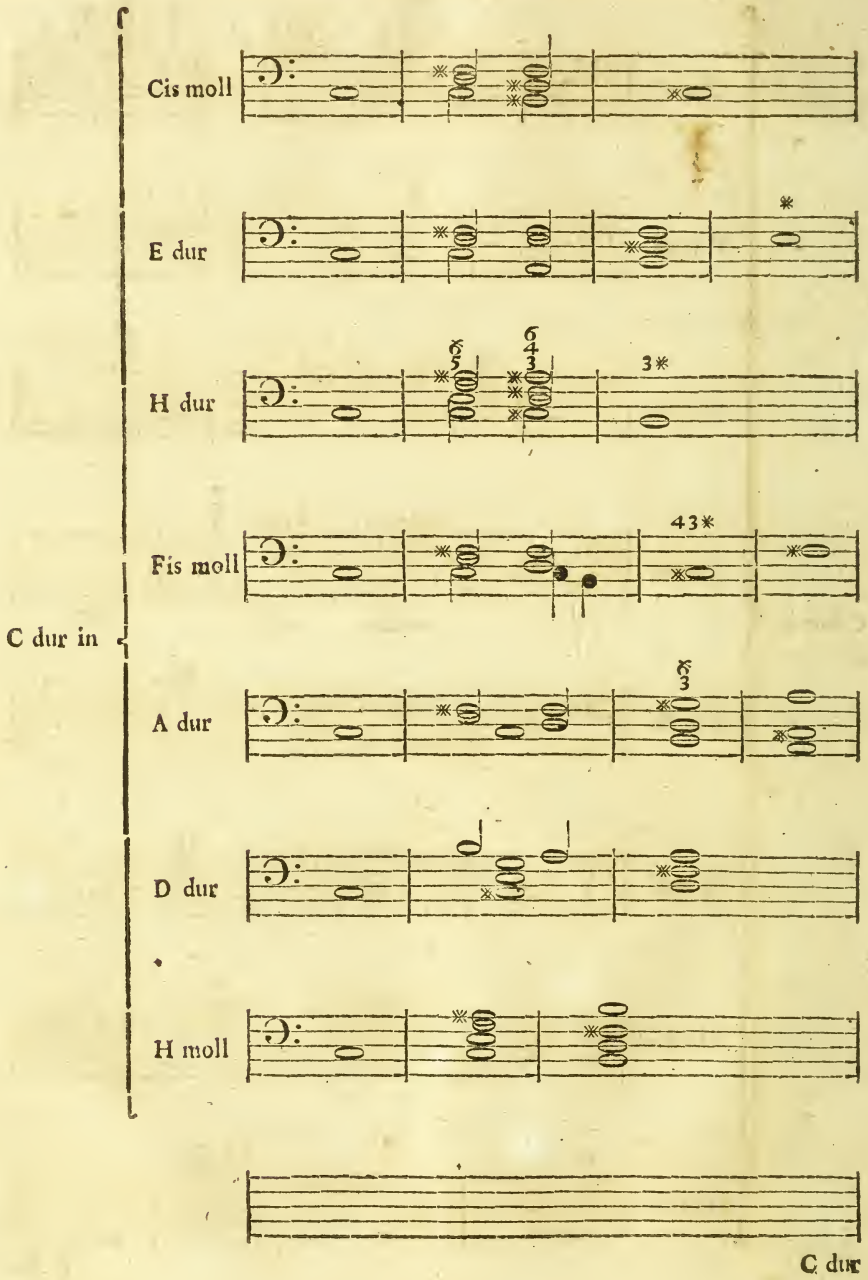
§. 11.

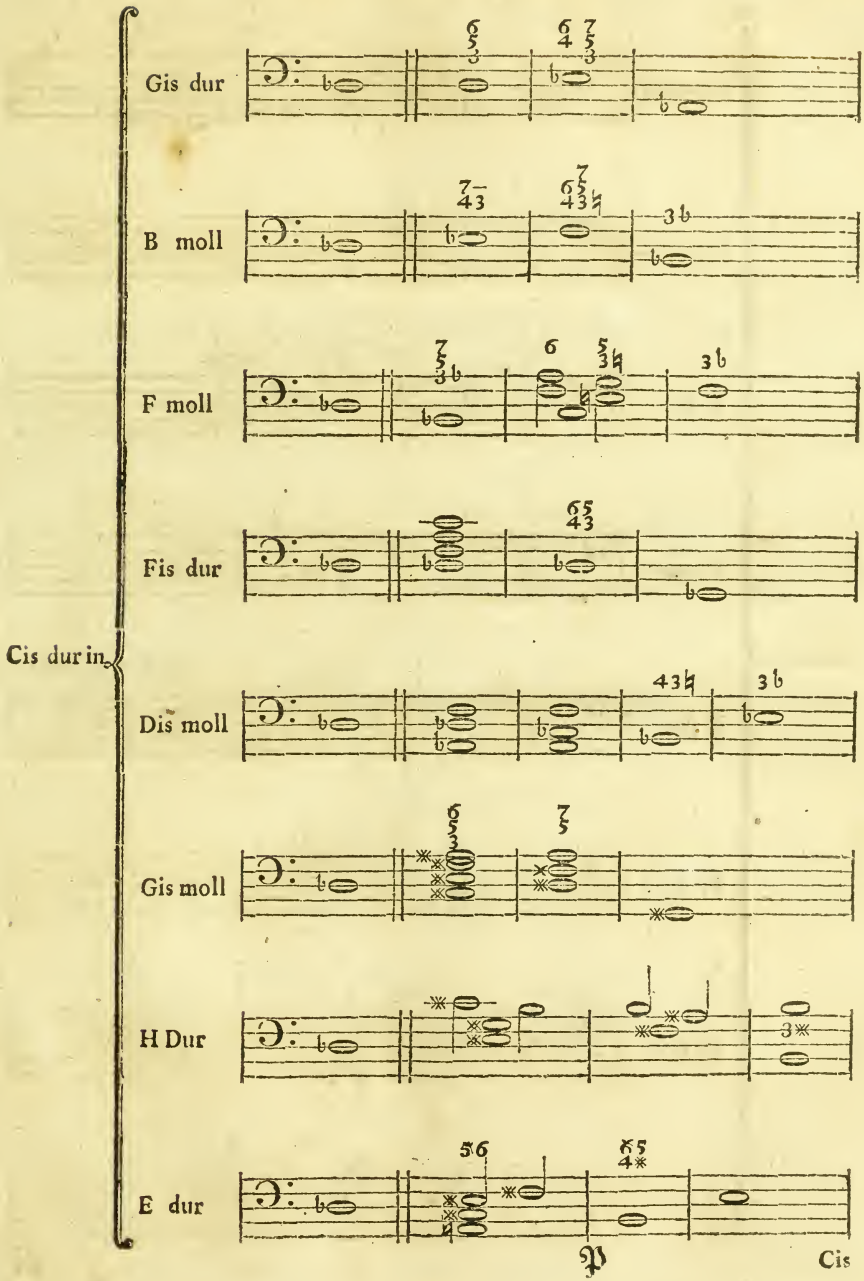
Ich habe in diesen Tabellen auch einige der allerunbekanntesten Accorden in Ziffern und Noten zugleich vorgestellet, damit ein Anfänger nicht nöthig habe, sich den Kopf lang zu martern mit Aufsuchen einiger Intervallen, da man diese ohnehin nicht deutlich genug mit Zahlen ausdrücken kann, welches ich vorhin bereits bewiesen habe: doch soll man hierbey nicht vergessen, daß die verkleinerte, klein und große 3en ꝛc. sich nach der Tonart richten, in die man zu gehen verlanget: mithin das * nicht allemal die Größe auf dem Claviere vorstellet, sondern nur zum Hüter hingesetzt wird, damit die ganz kleine 3, 4, ꝛc. nicht gegriffen wird. Zum Exempel: wenn über *D* * oder *Dis* ein * erscheinet, so ist dieses nur da, um *F* zu verhüten, nicht aber, daß es *G* als die große 3 von *Dis* (auf dem Claviere) seyn solle, da es nur *Fis* ist, das doch nur die kleine 3 ist. „Ueberhaupt eine jede Ziffer oder Zahl richtet sich nach der „erst nachkommenden Tonart, und wird nach der Kleidung dieser „fremden Tonart abgemessen.„ Ich habe auch bey diesen Tabellen zuweilen etliche Arten der Hineinweichung gesetzet, zumal wo es der Raum erlaubte. Alle Ausweichungen geschehen hier, durch ein, höchstens zwey vermittelnde Accorde, sehr wenige Fälle ausgenommen. Dabey habe ich mir, bey deren Aufsatz, mehr durch das Ohr, als durch die Kunst rathen lassen: Denn durch diese wäre es weit leichter, dergleichen Gänge und Ausweichungen aufzusetzen: Allein das Ohr zu begnügen, ja gleichsam zu hintergehen; hierzu gehört mehr Aufmerksamkeit und Nachsinnen. Aus diesem Grunde habe ich alle Härte, soviel als möglich, zu vermeiden gesuchet. Freylich werden einige Sätze manchem etwas hart dünken; allein dieser sind wenige, und hat es bey etlichen wegen der gar zu großen Entfernung wohl nicht anders seyn können. Man bedenke, wie weit ist *C* dur von *Fis* dur entlegen, desgleichen *C* dur von *C* moll. Hier sind die Tabellen:

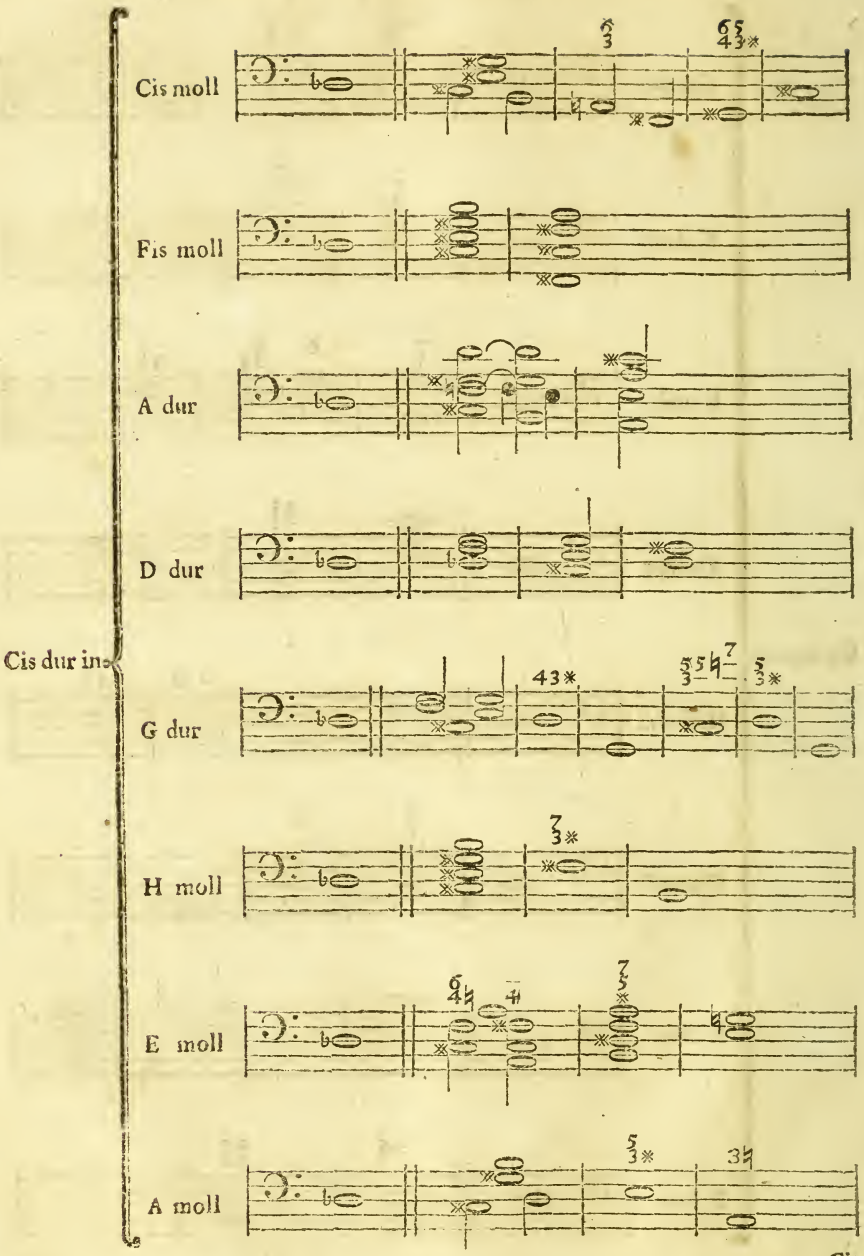


C dur

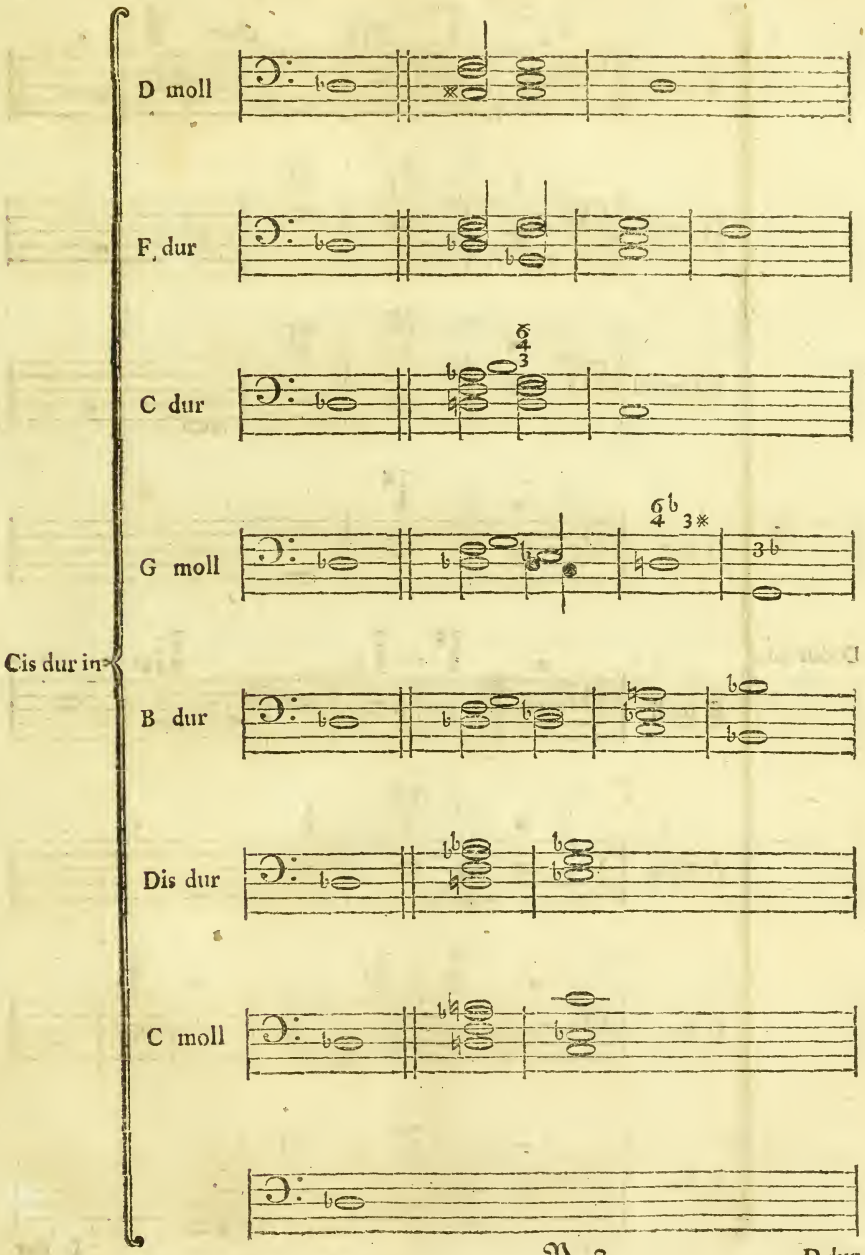

C moll
F moll
Gis dur
Cis dur
C dur in
Fis dur
B moll
Dis moll
Gis moll
C dur

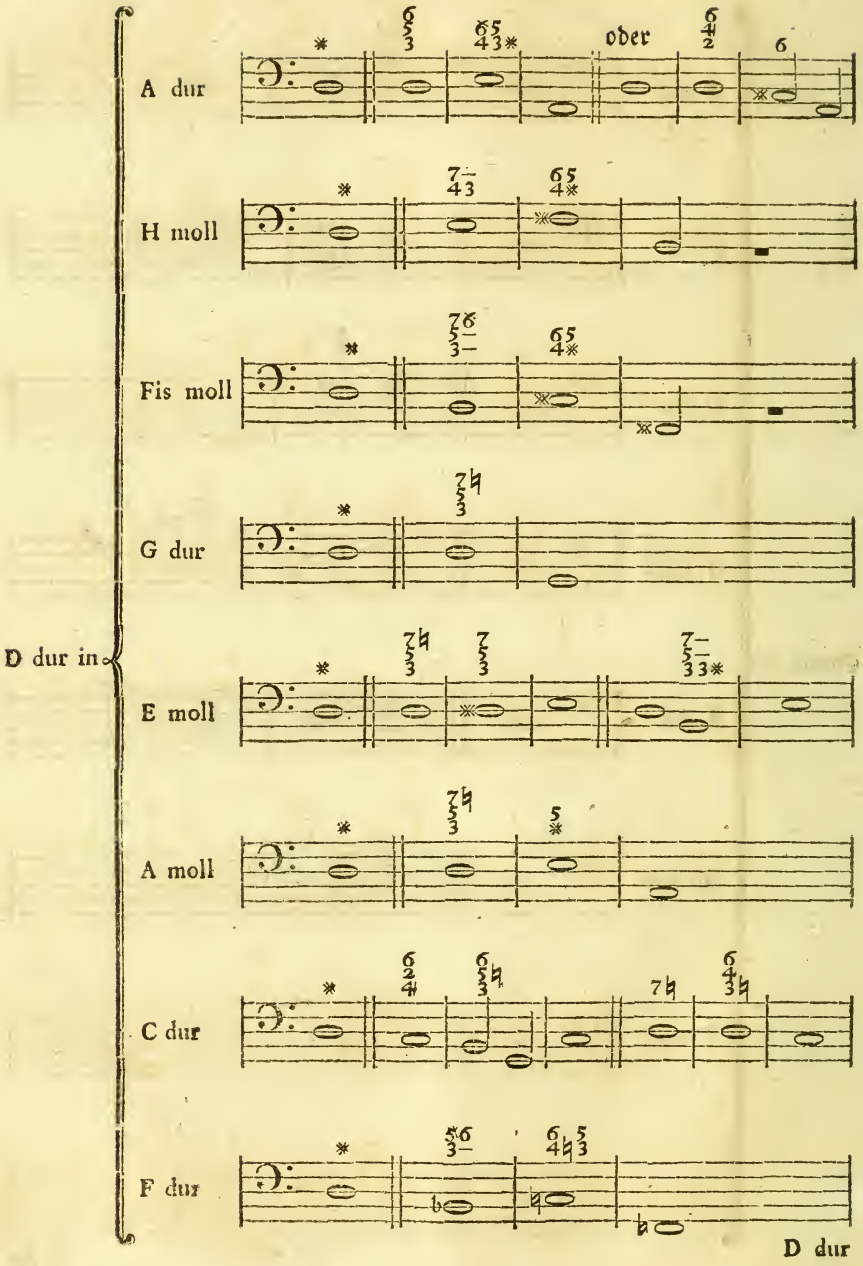

Cis moll
E dur
H dur
Fis moll
C dur in
A dur
D dur
H moll
C dur

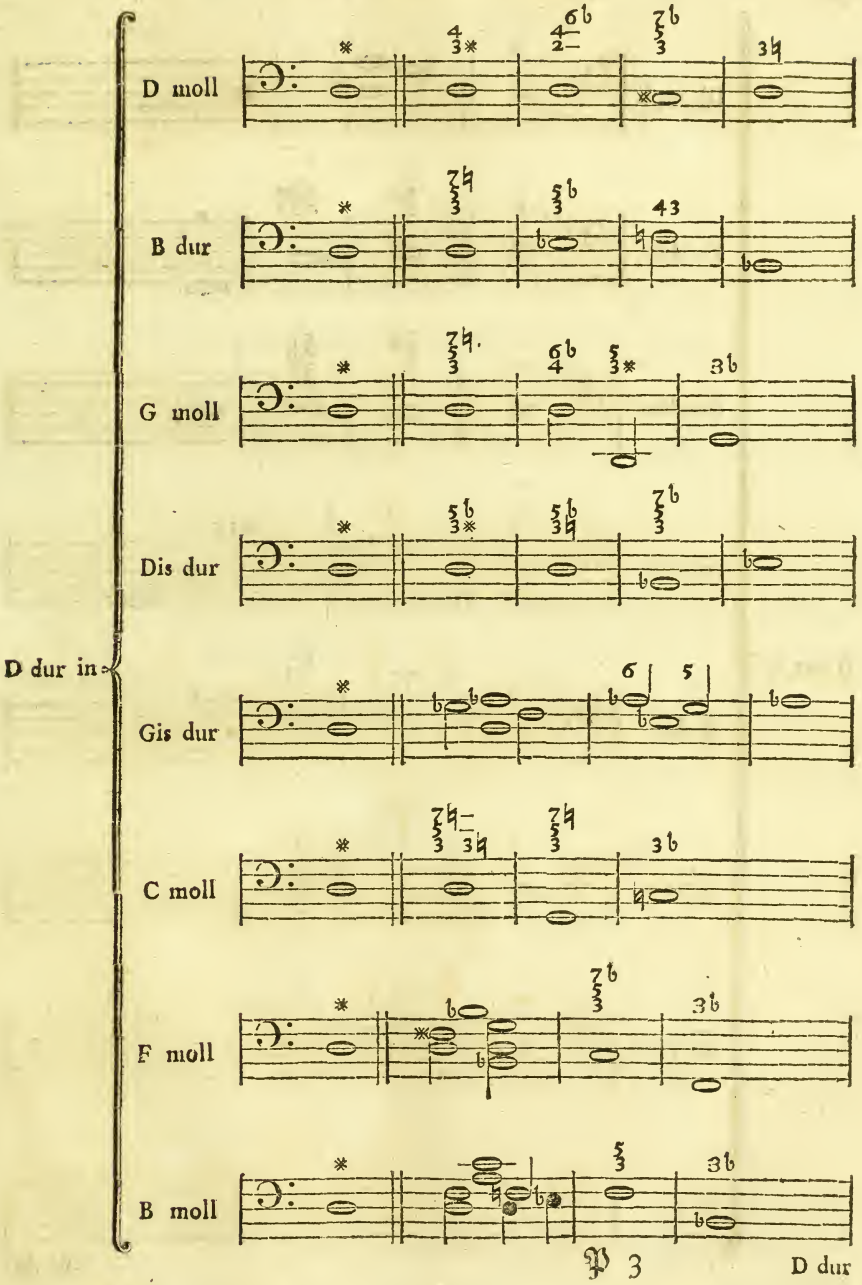

Gis dur
B moll
F moll
Fis dur
Cis dur in
Dis moll
Gis moll
H Dur
E dur
Cis

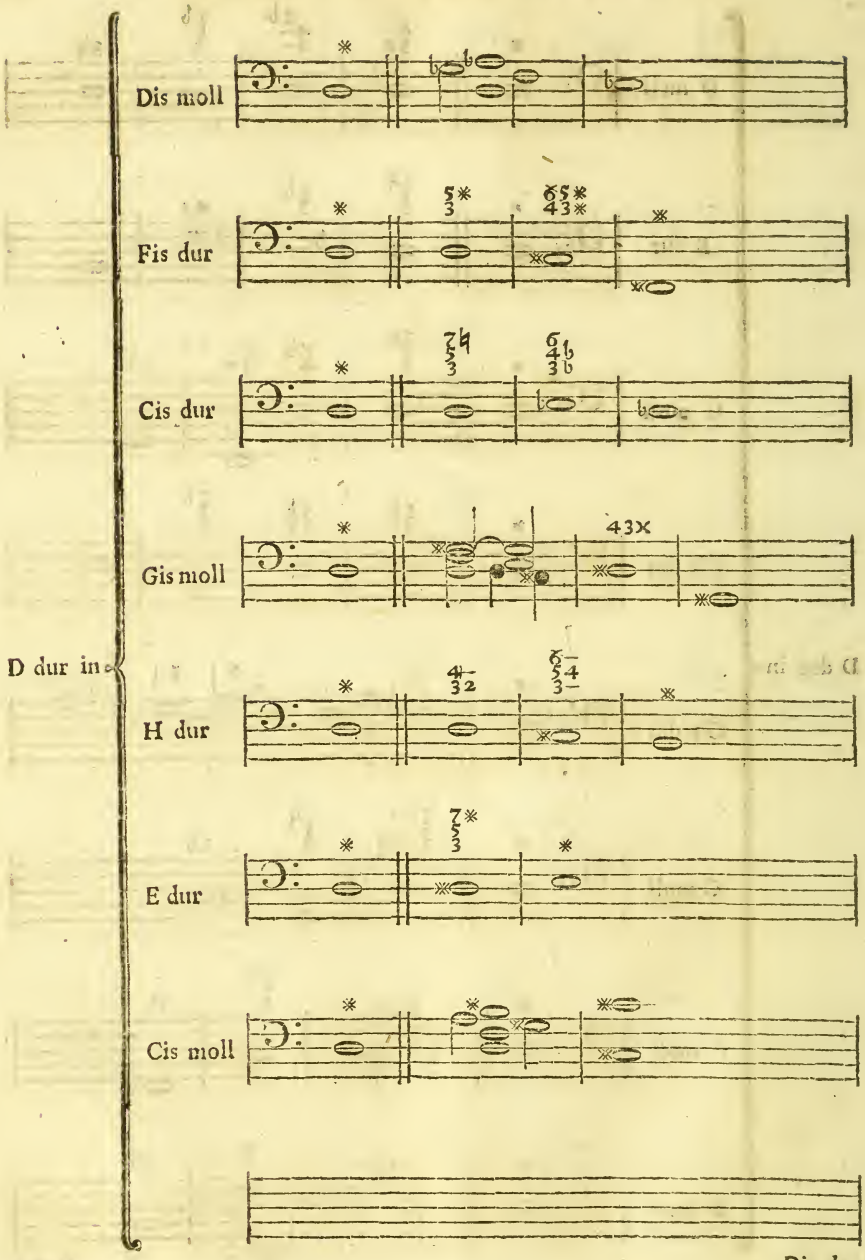


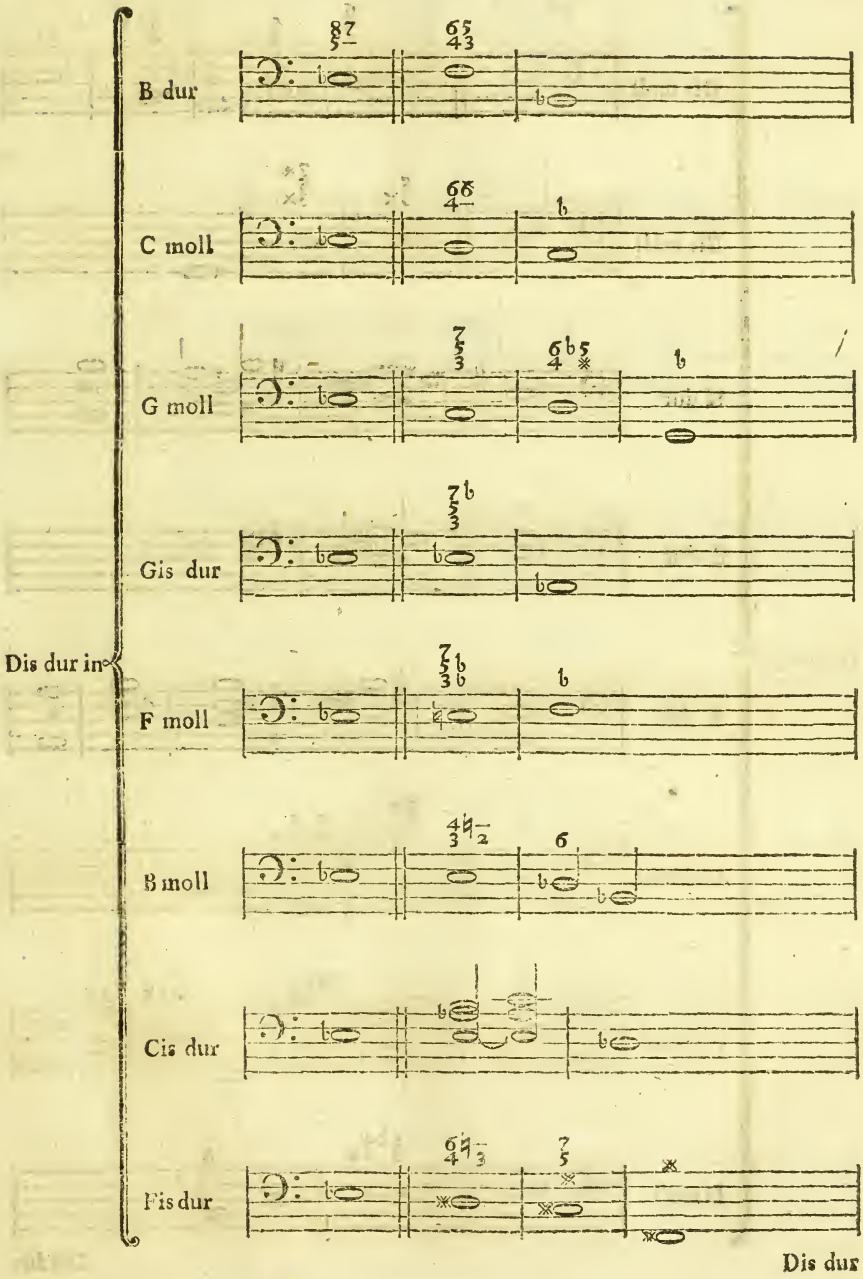
Cis

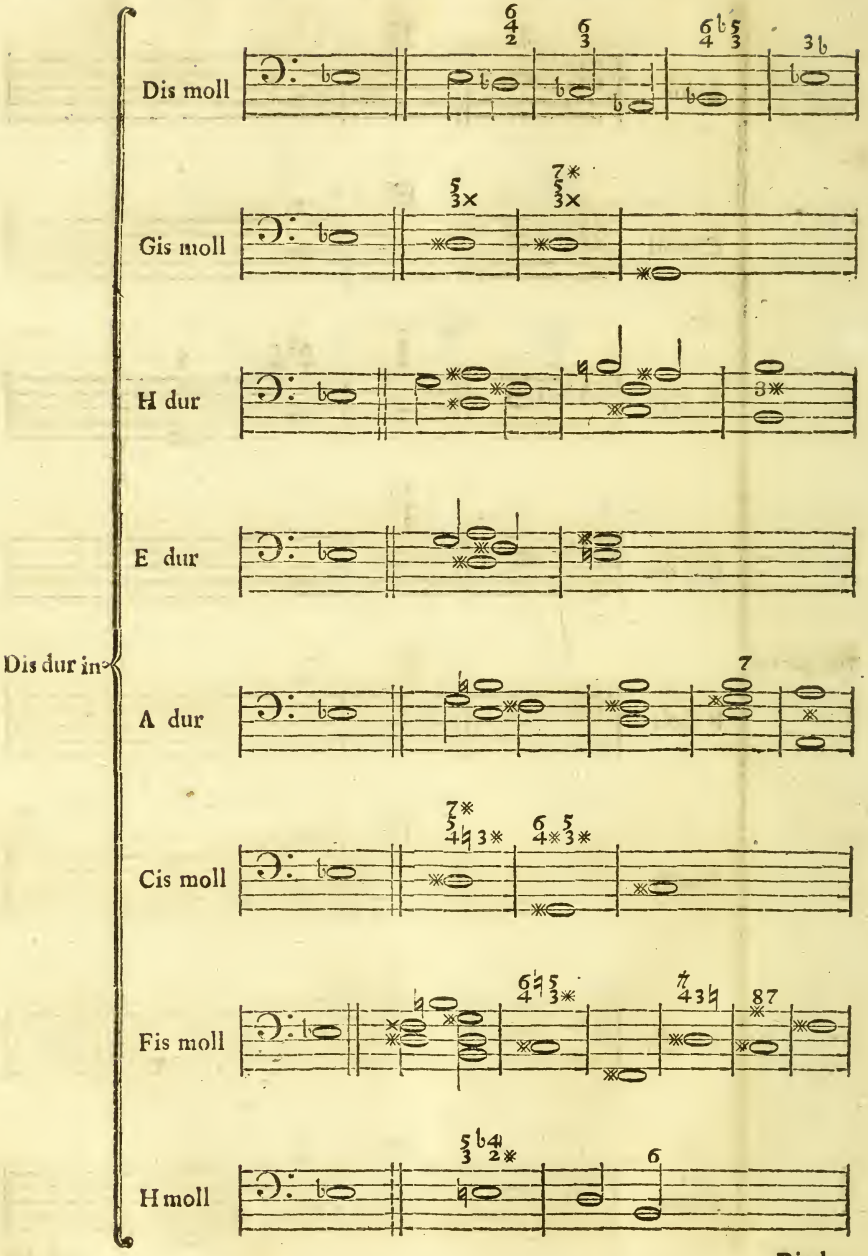

D moll
F dur
C dur
G moll
Cis dur in
B dur
Dis dur
C moll
D dur

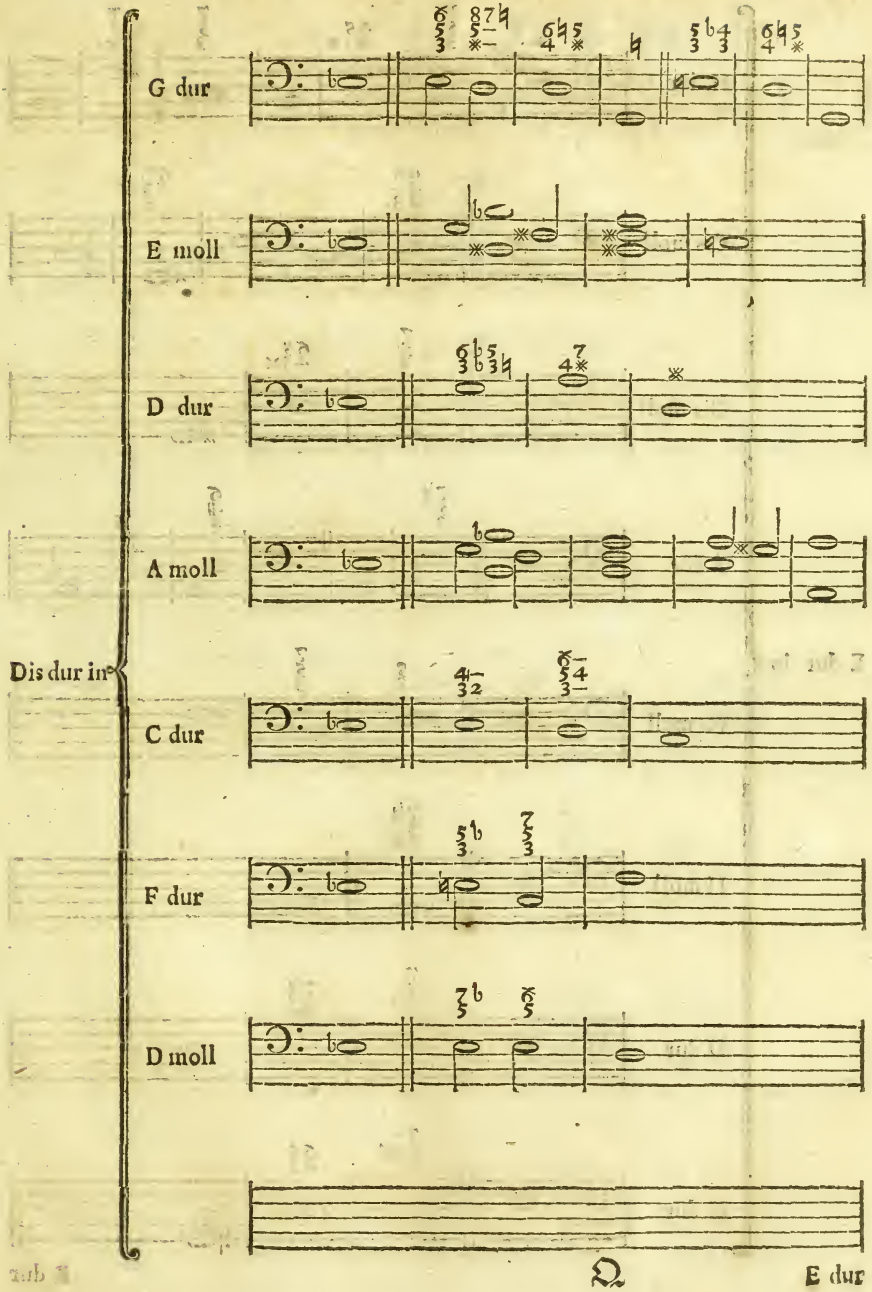

A dur
oder
H moll
Fis moll
G dur
D dur in
E moll
A moll
C dur
F dur
D dur

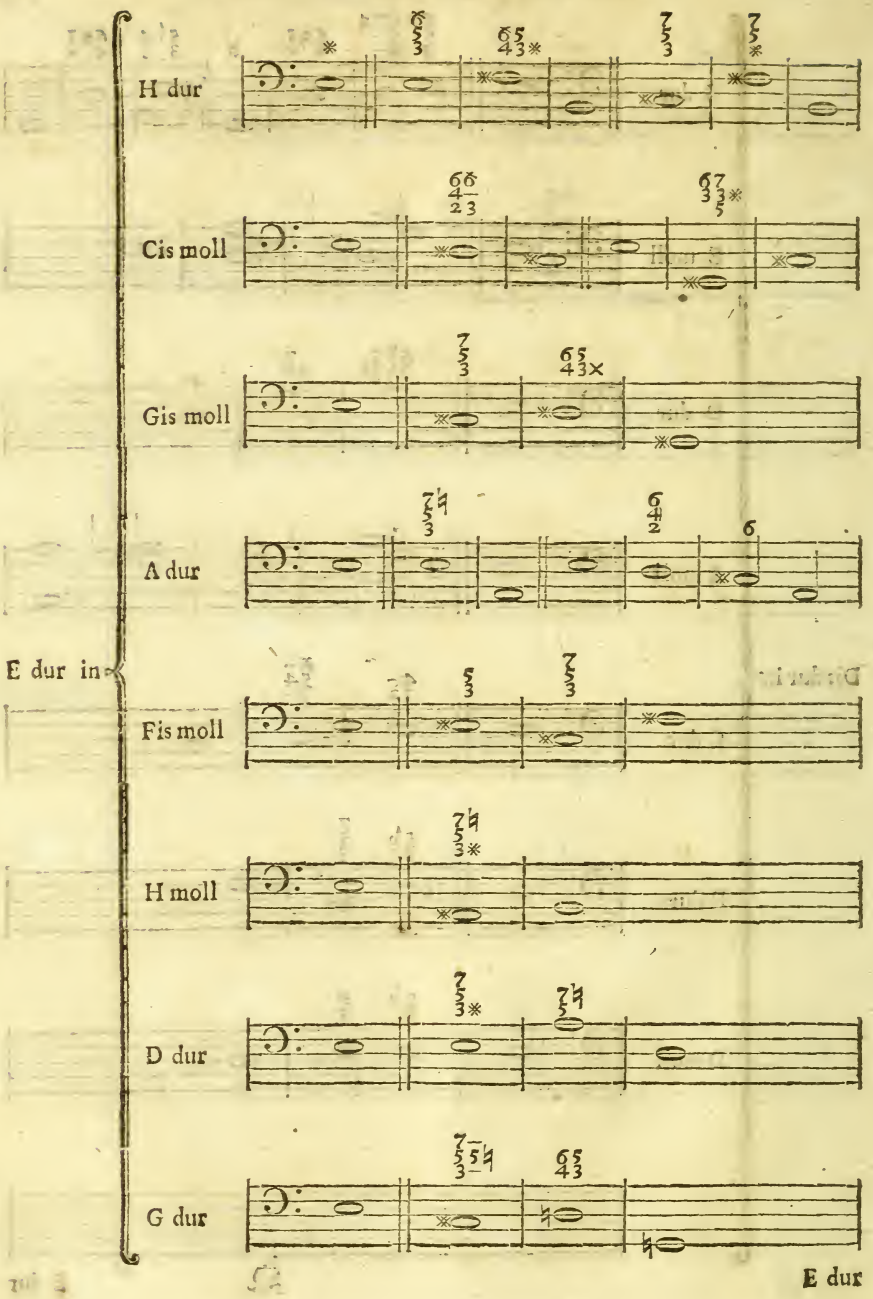

D moll
B dur
G moll
Dis dur
D dur in
Gis dur
C moll
F moll
B moll

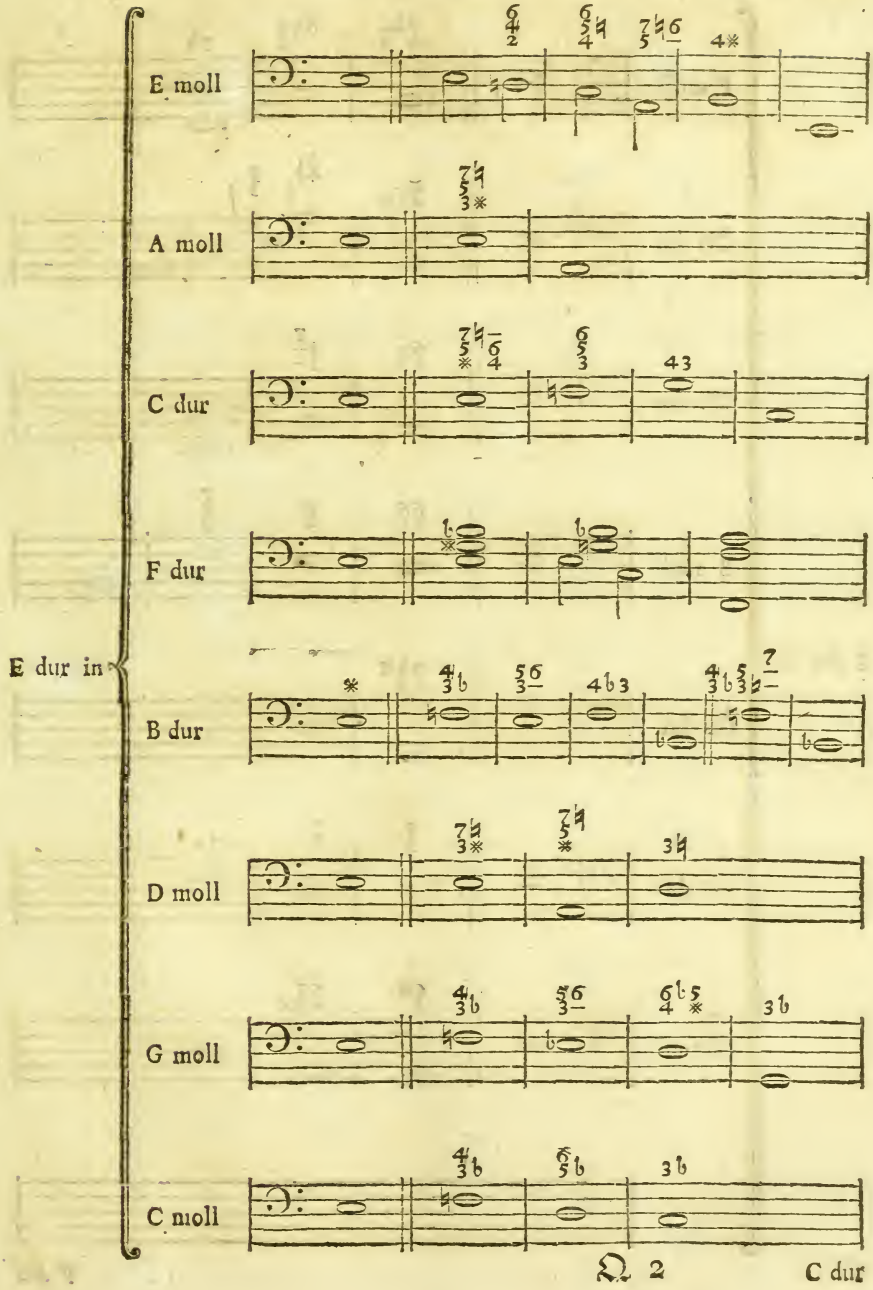

Dis moll
Fis dur
Cis dur
Gis moll
43x
D dur in
H dur
E dur
Cis moll
Dis du

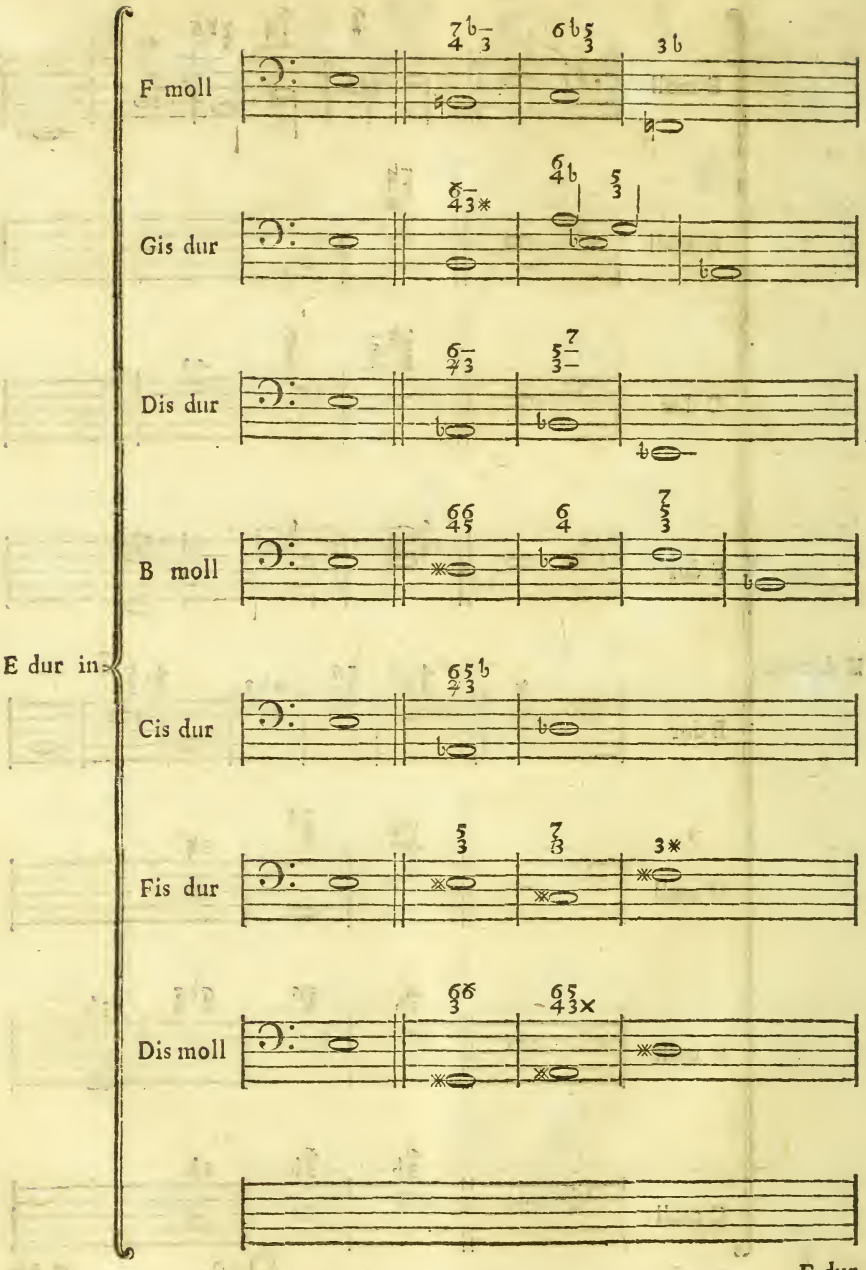

B dur
C moll
G moll
Gis dur
Dis dur in
F moll
B moll
Cis dur
Fis dur
Dis dur

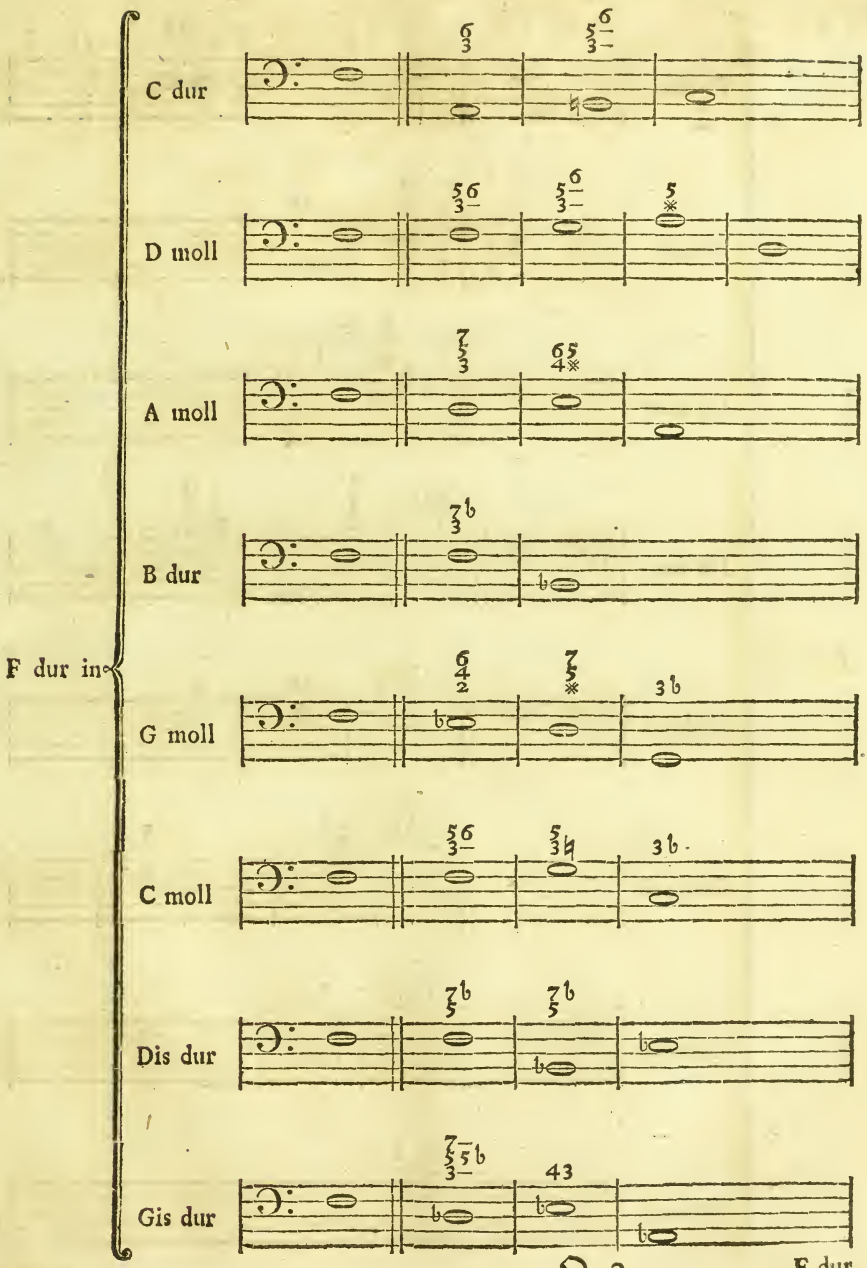

Dis moll
Gis moll
H dur
E dur
Dis dur in
A dur
Cis moll
Fis moll
H moll
Dis dur

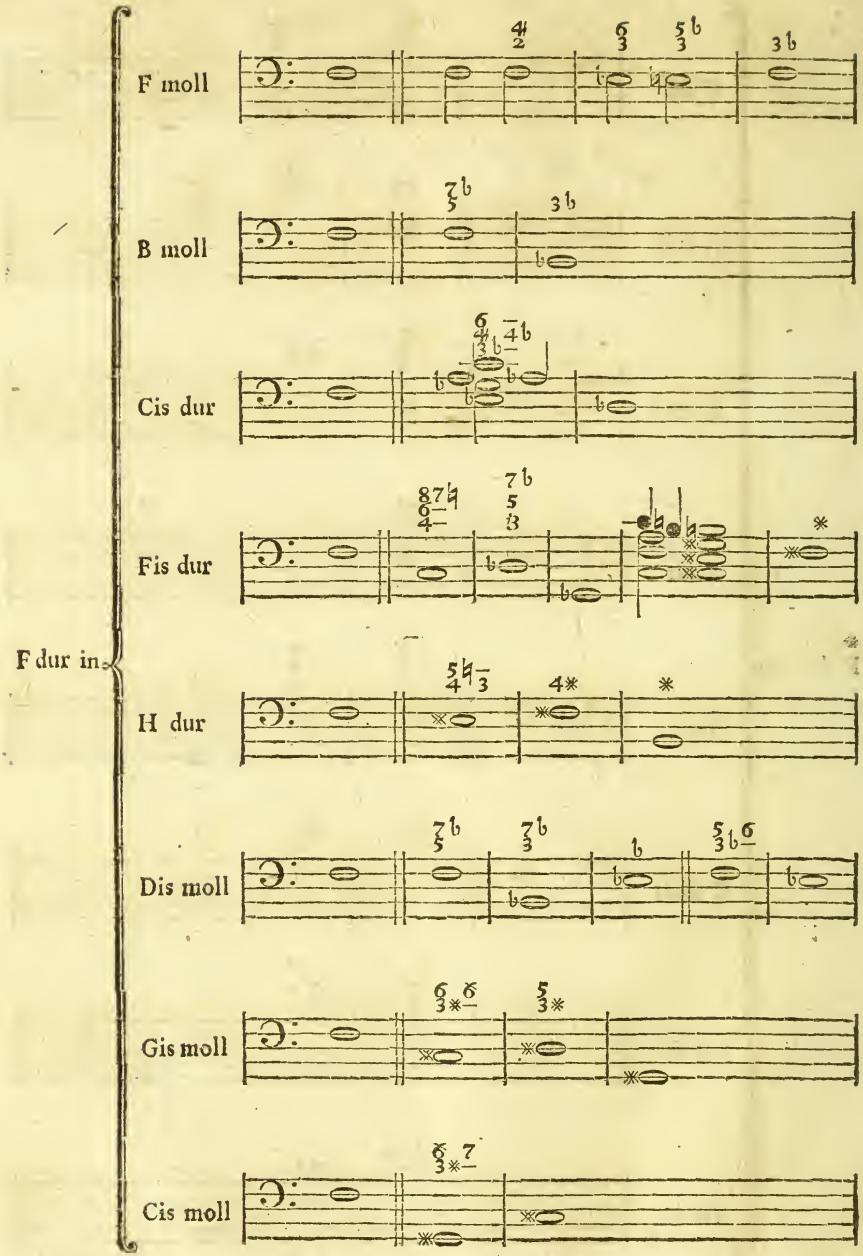

G dur
E moll
D dur
A moll
Dis dur in
C dur
F dur
D moll
E dur


H dur
Cis moll
Gis moll
A dur
E dur in
Fis moll
H moll
D dur
G dur
E dur

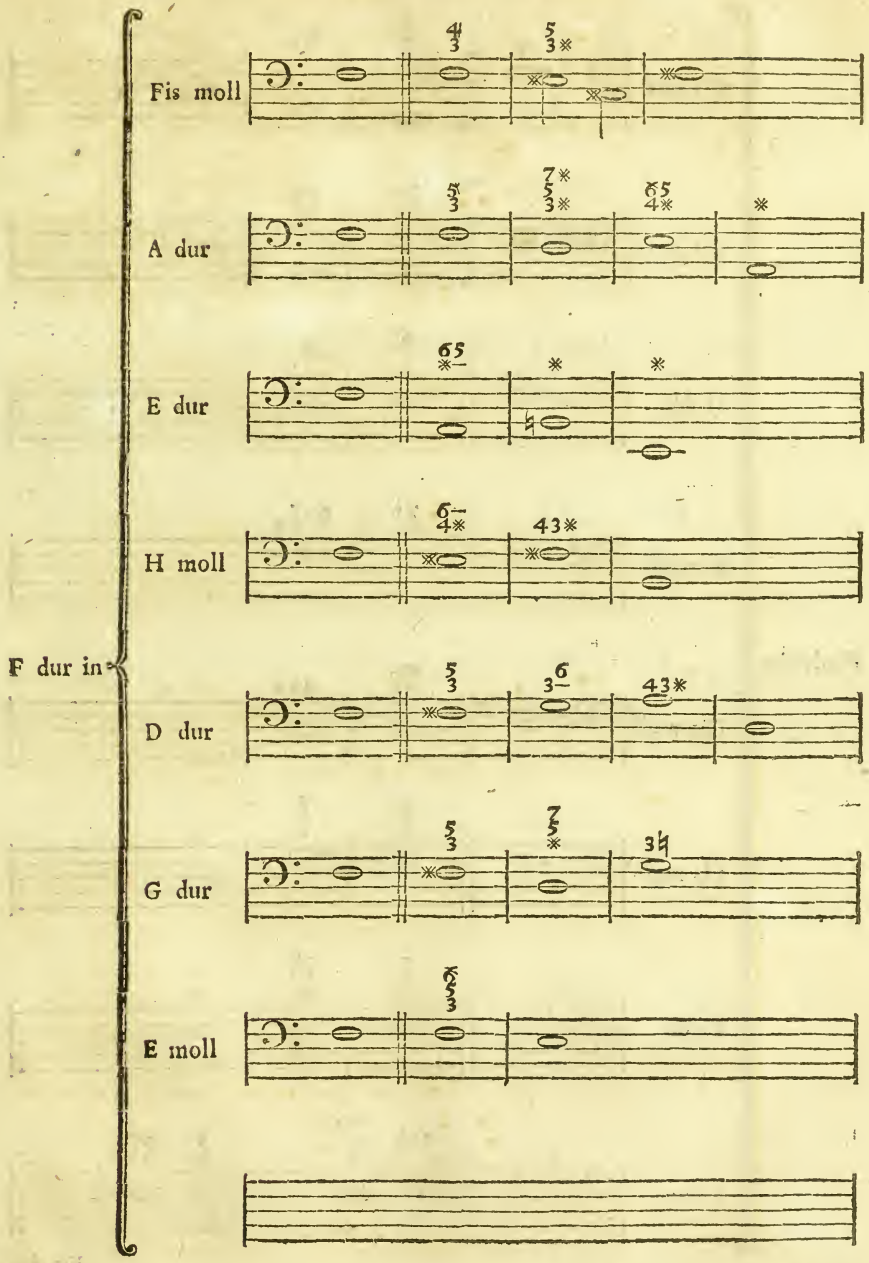

E moll
A moll
C dur
F dur
E dur in
B dur
D moll
G moll
C moll
Ω 2
C dur

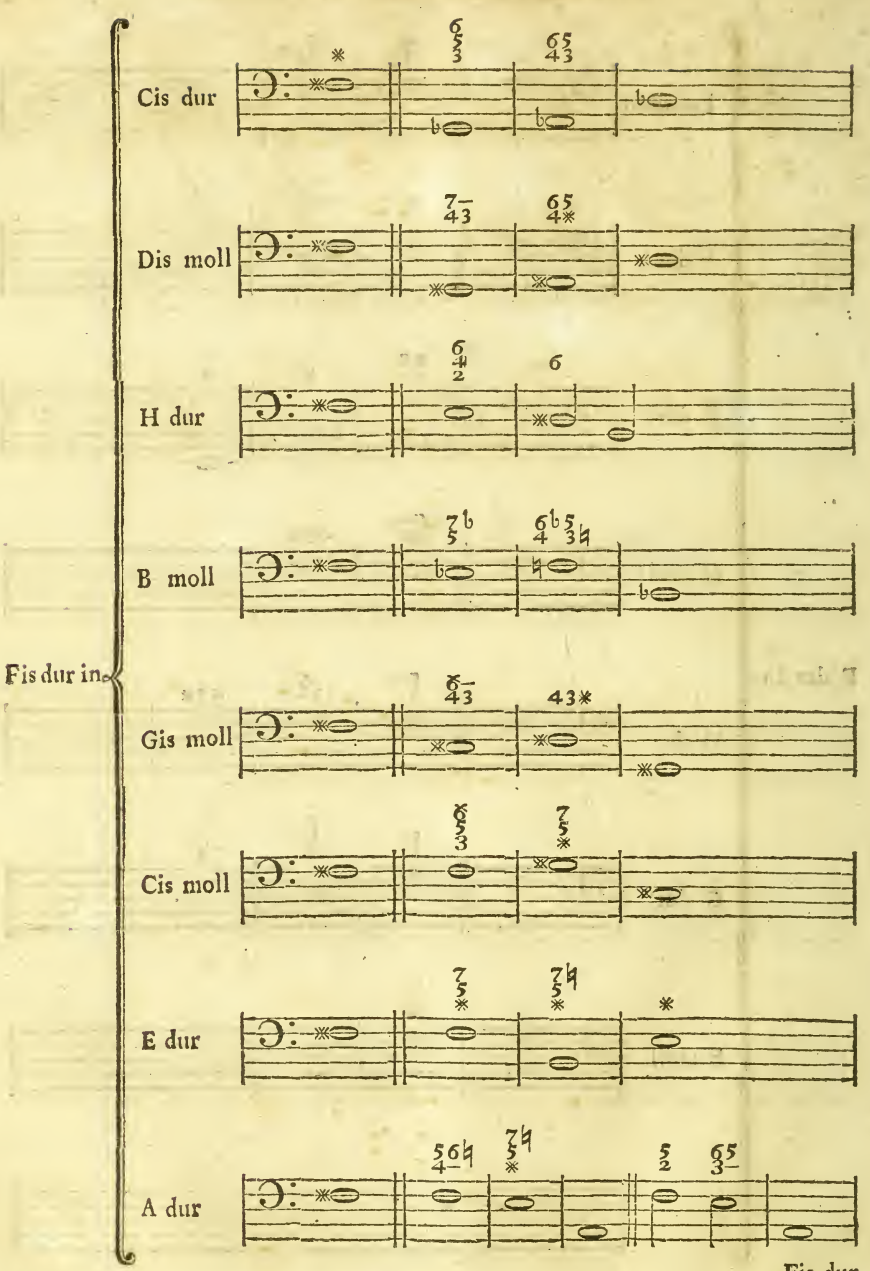

F moll
Gis dur
Dis dur
B moll
E dur in
Cis dur
Fis dur
Dis moll
F dur

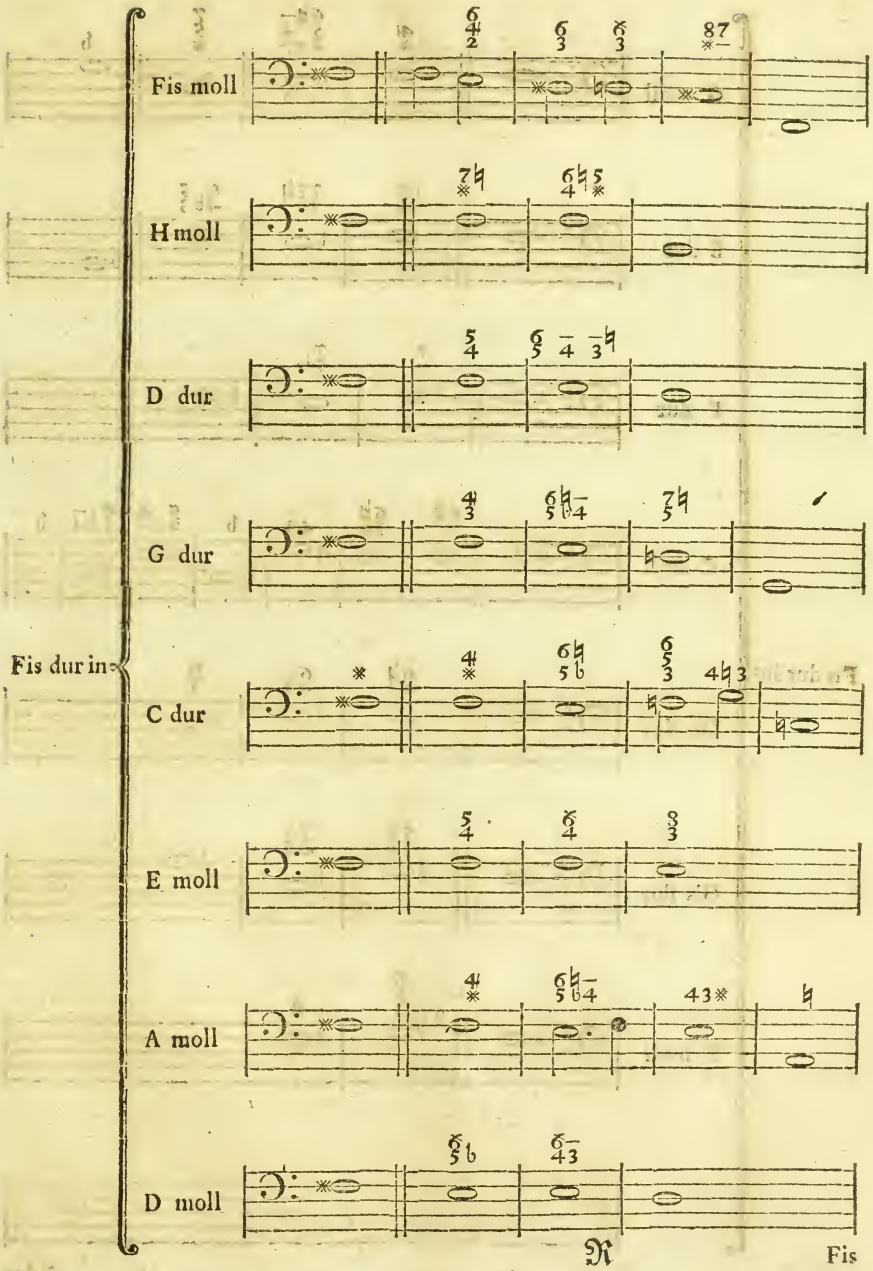

C dur
D moll
A moll
B dur
F dur in
G moll
C moll
Dis dur
Gis dur

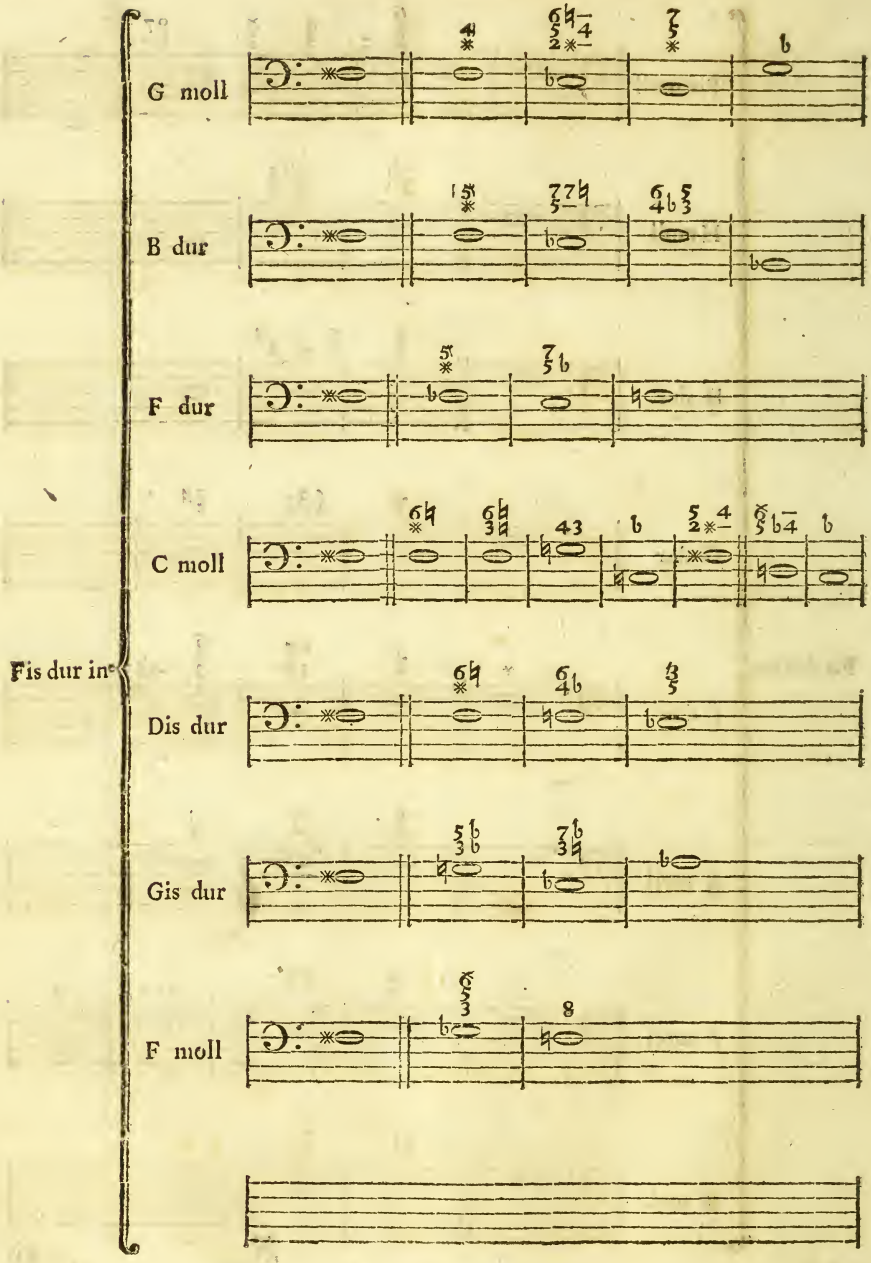

F moll
B moll
Cis dur
Fis dur
F dur in
H dur
Dis moll
Gis moll
Cis moll

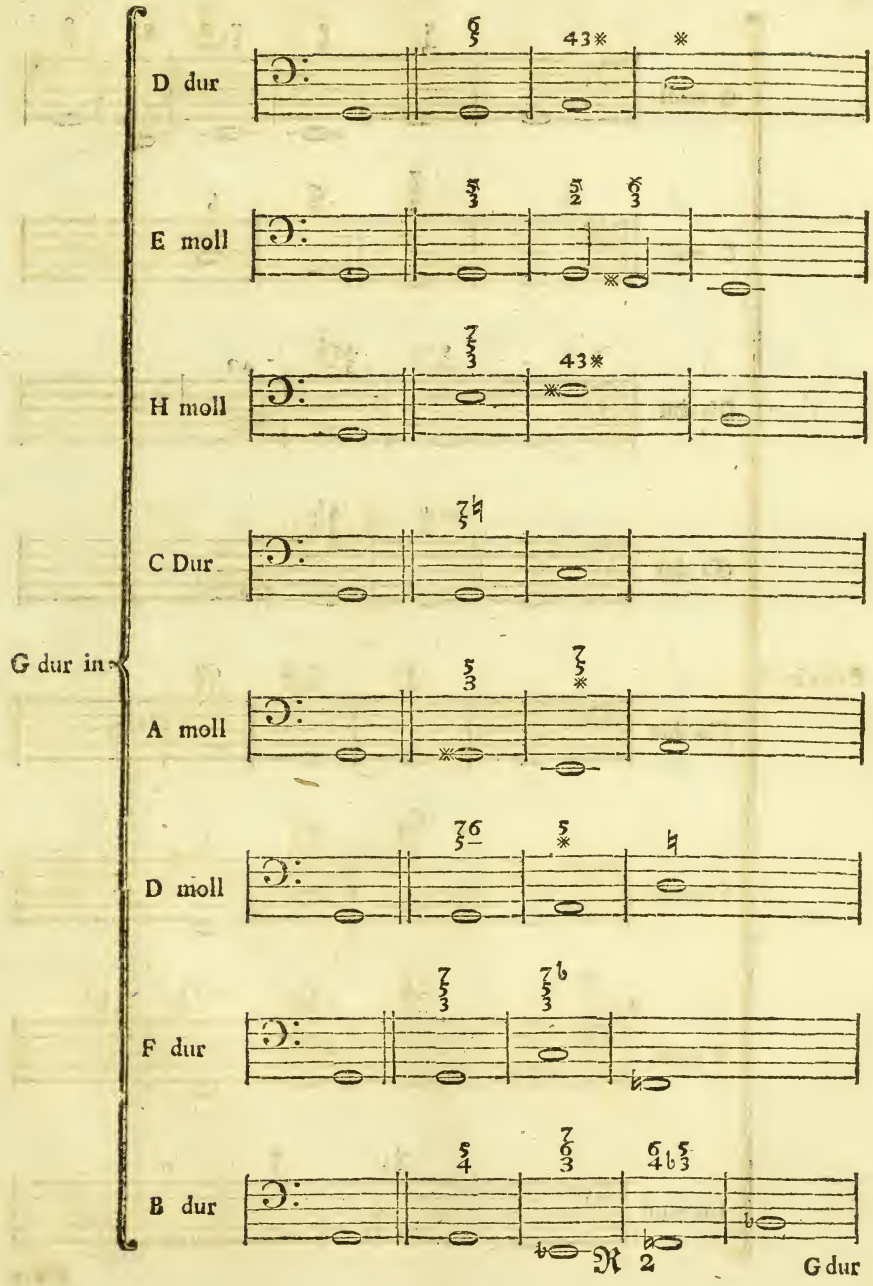
F du

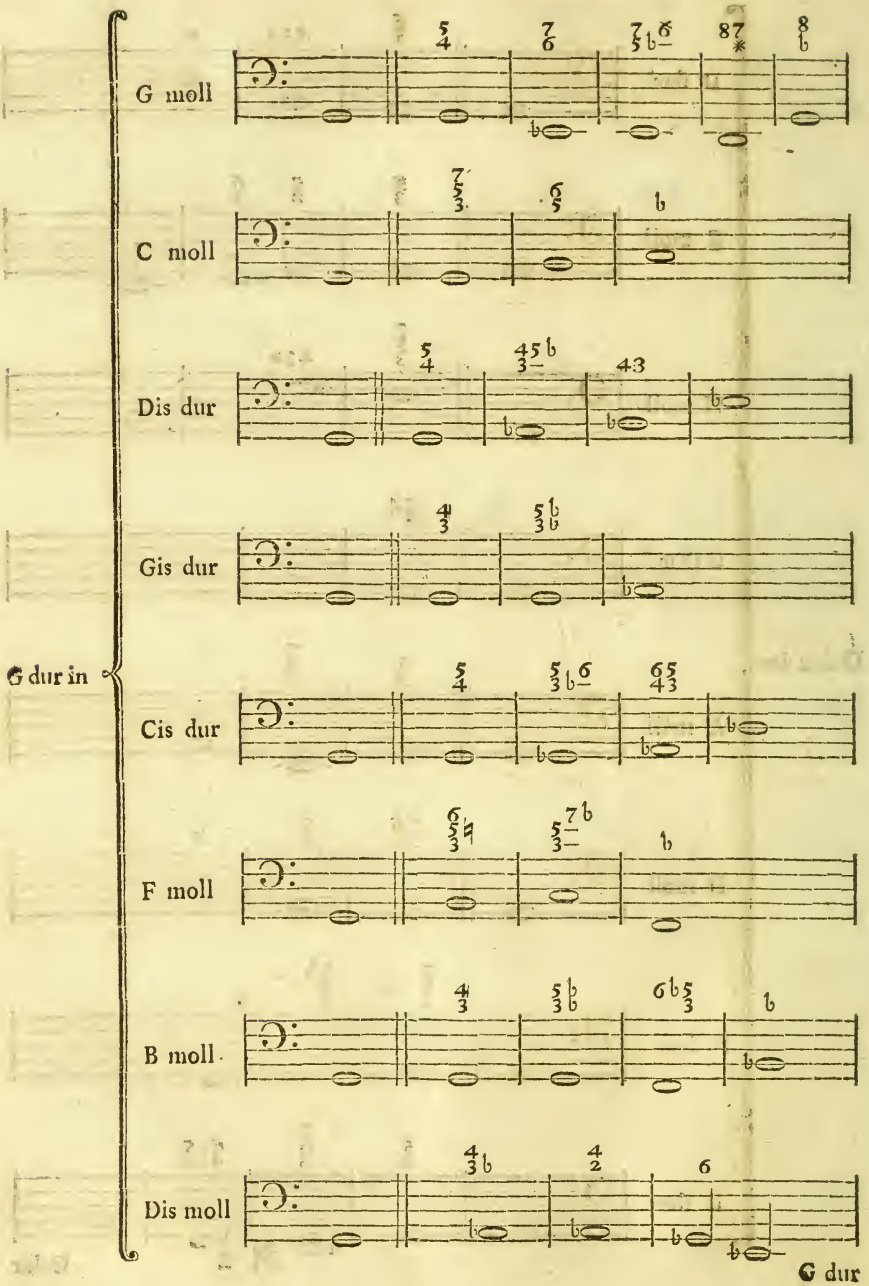

Fis moll
A dur
E dur
H moll
F dur in
D dur
G dur
E moll
Fis dur

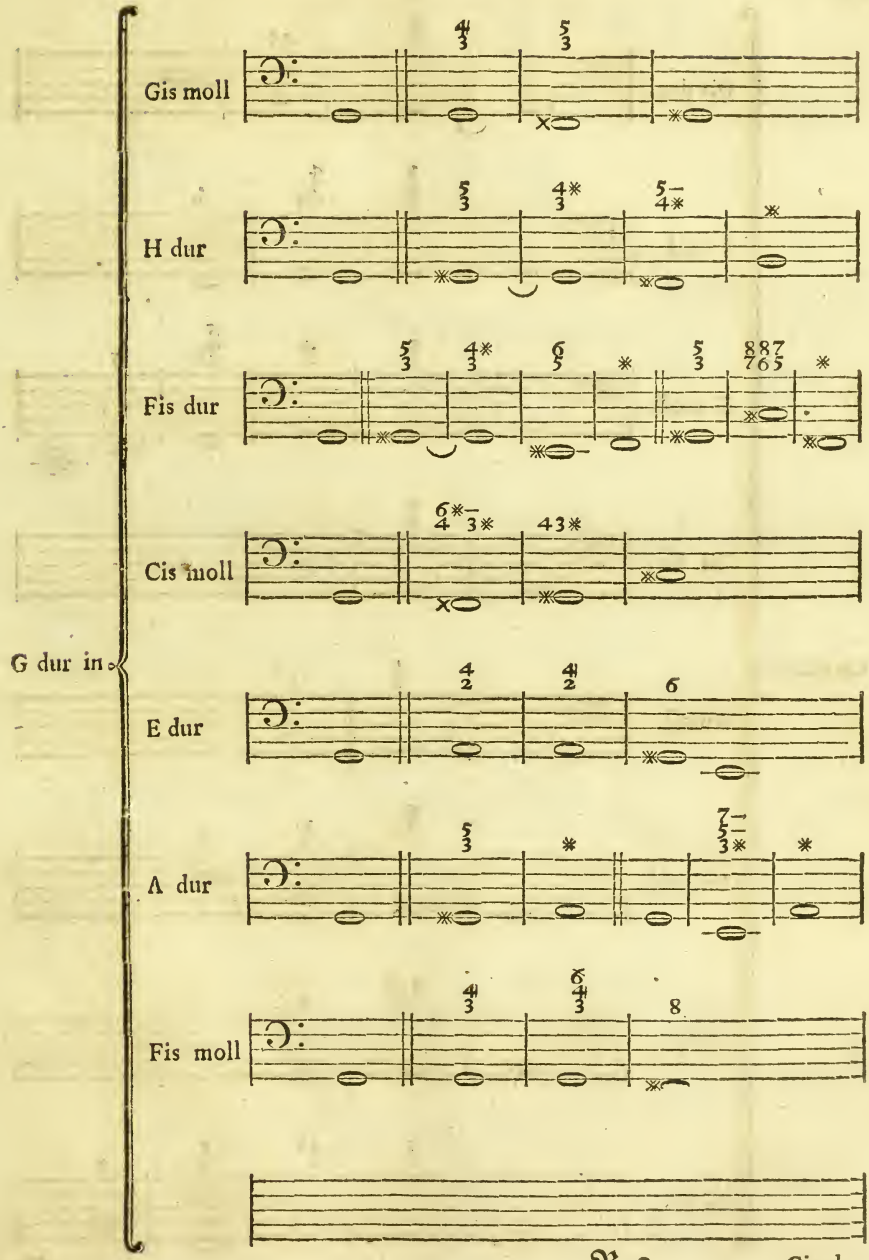

Cis dur
Dis moll
H dur
B moll
Fis dur in
Gis moll
Cis moll
E dur
A dur
Fis dur

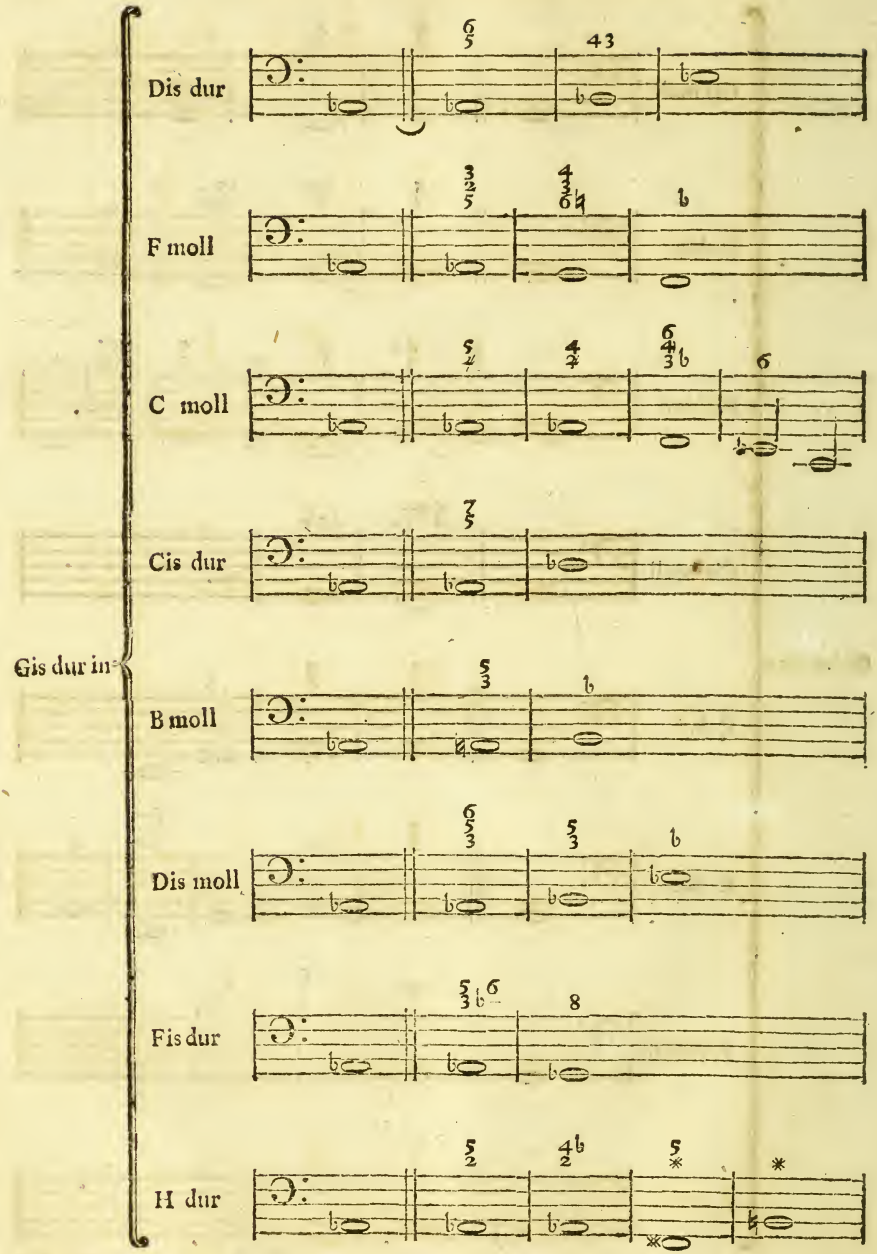

Fis moll
H moll
D dur
G dur
Fis dur in
C dur
E moll
A moll
D moll
Fis


G moll
B dur
F dur
C moll
Fis dur in
Dis dur
Gis dur
F moll
G dur

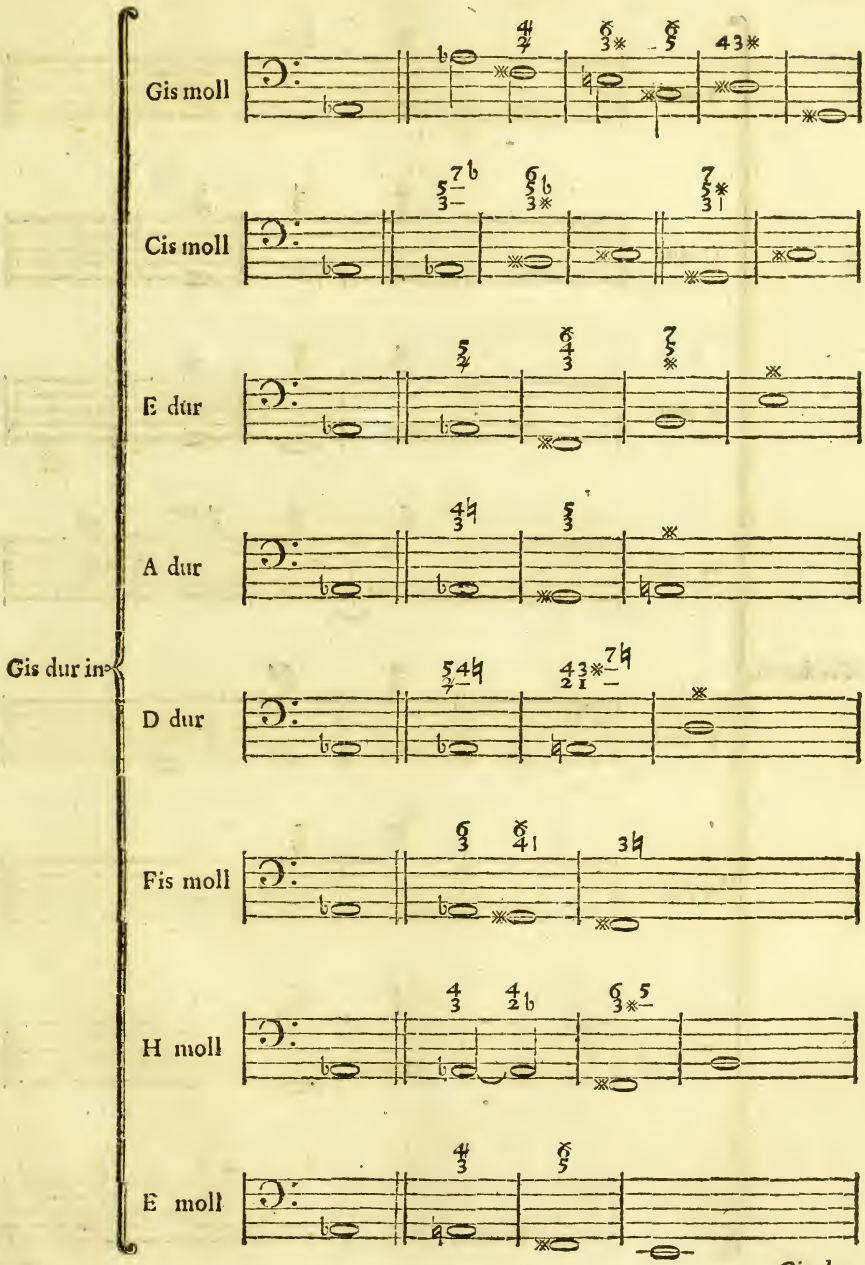

D dur
E moll
H moll
C Dur
G dur in
A moll
D moll
F dur
B dur
R 2
G dur

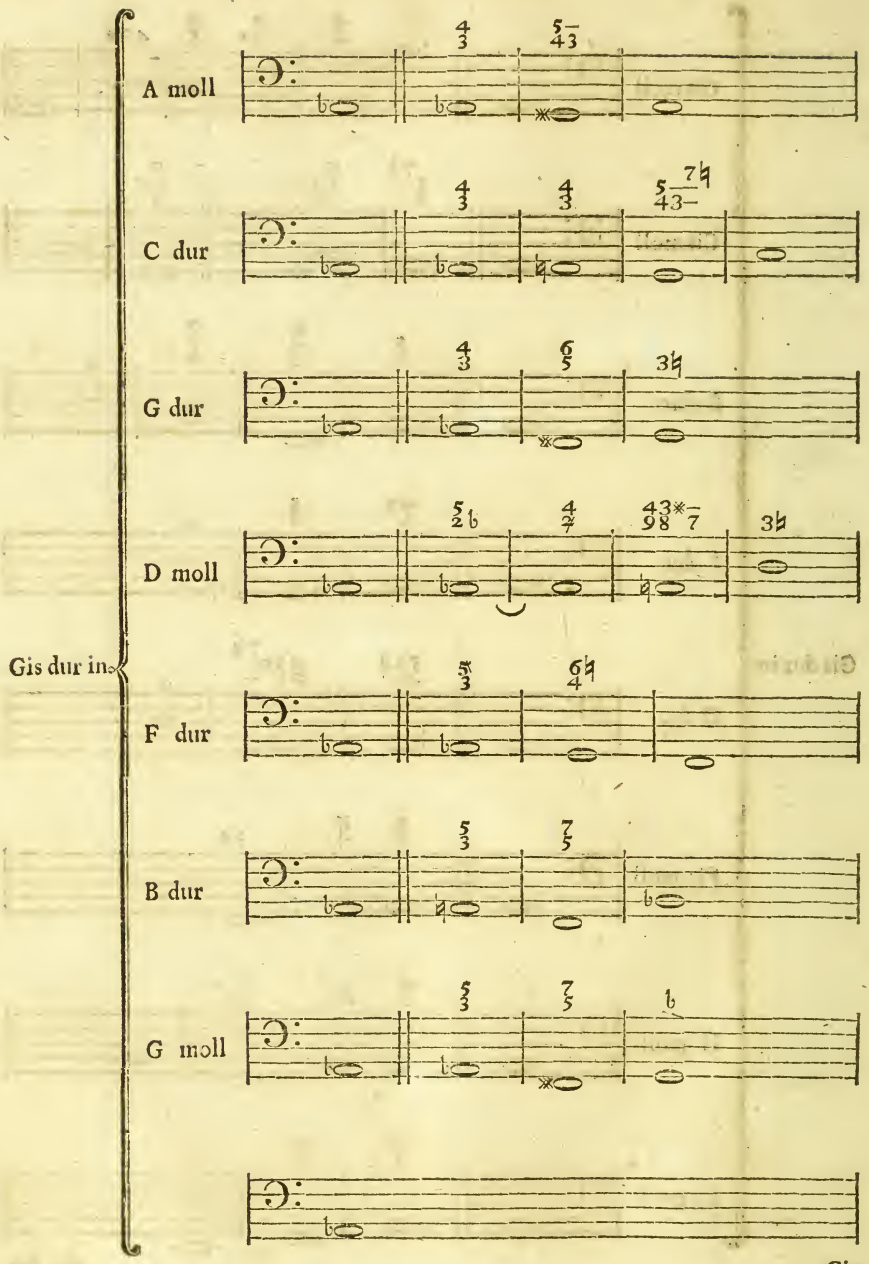

G moll
C moll
Dis dur
Gis dur
G dur in
Cis dur
F moll
B moll
Dis moll
G dur

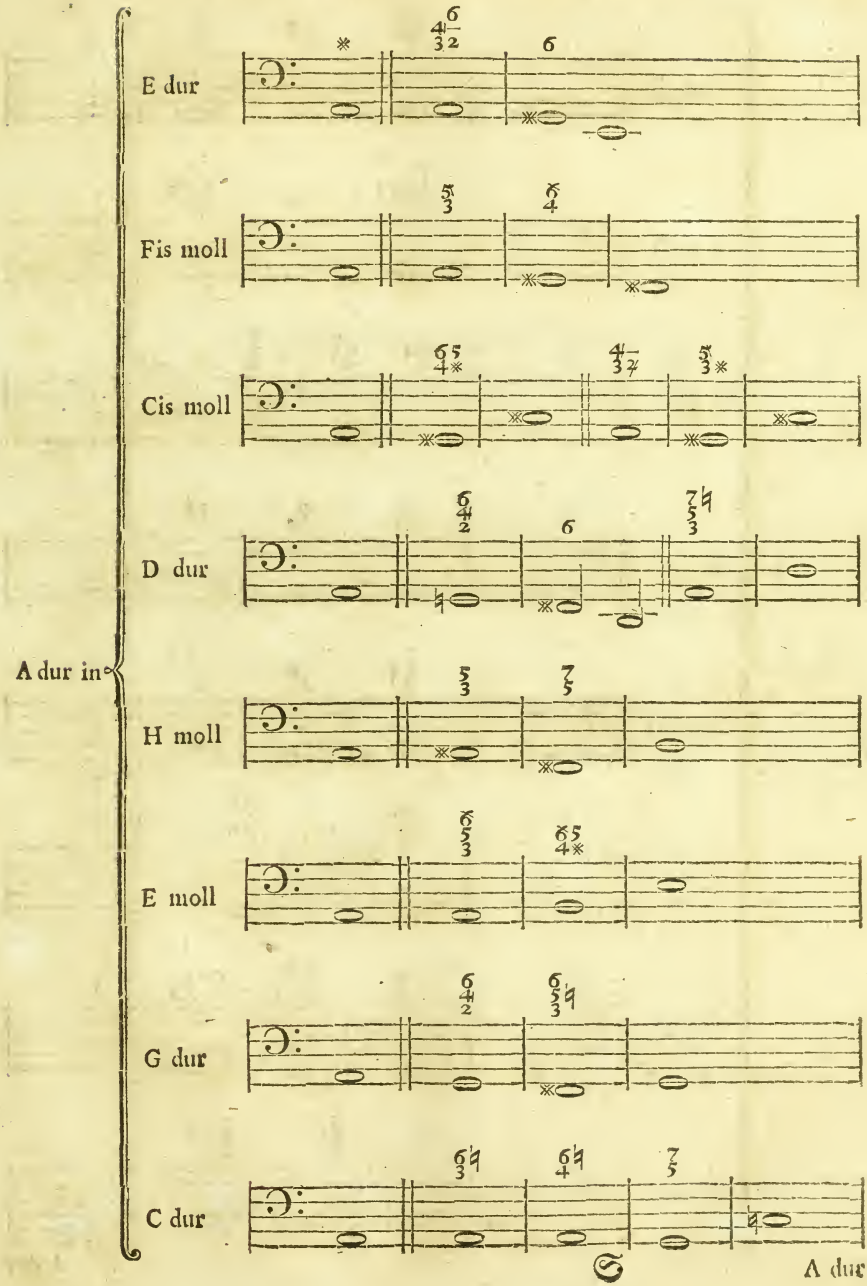

Gis moll
H dur
Fis dur
Cis moll
G dur in
E dur
A dur
Fis moll

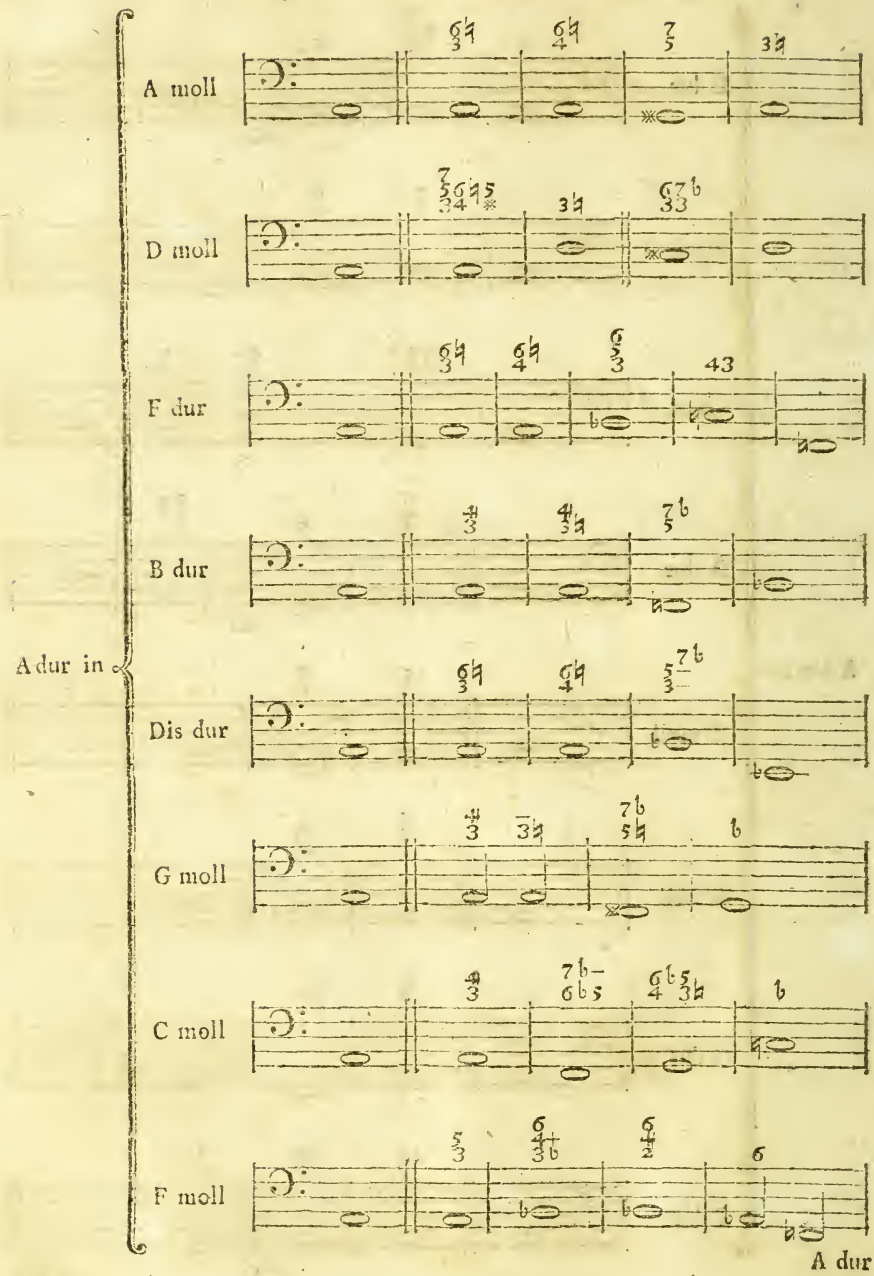

Dis dur
F moll
C moll
Cis dur
Gis dur in
B moll
Dis moll
Fis dur
H dur

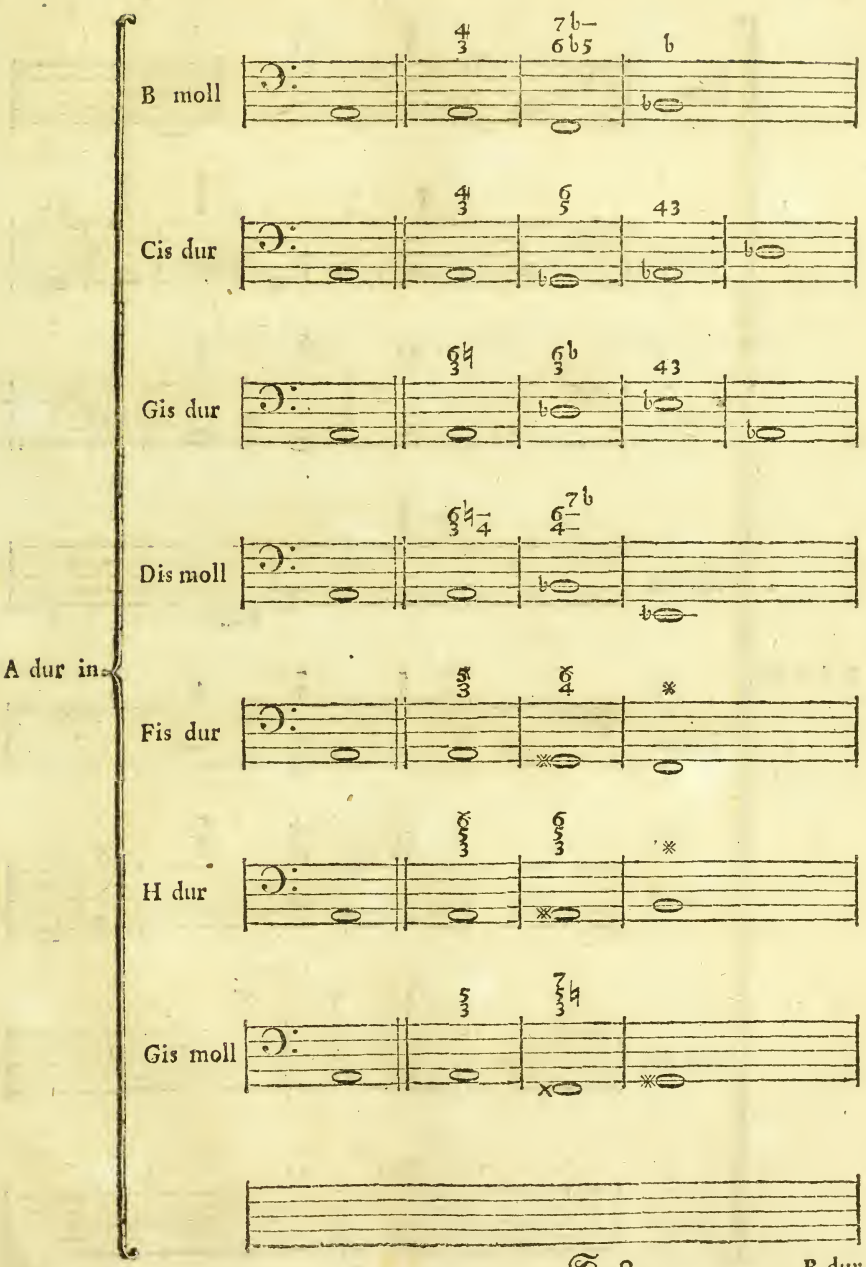
Gis

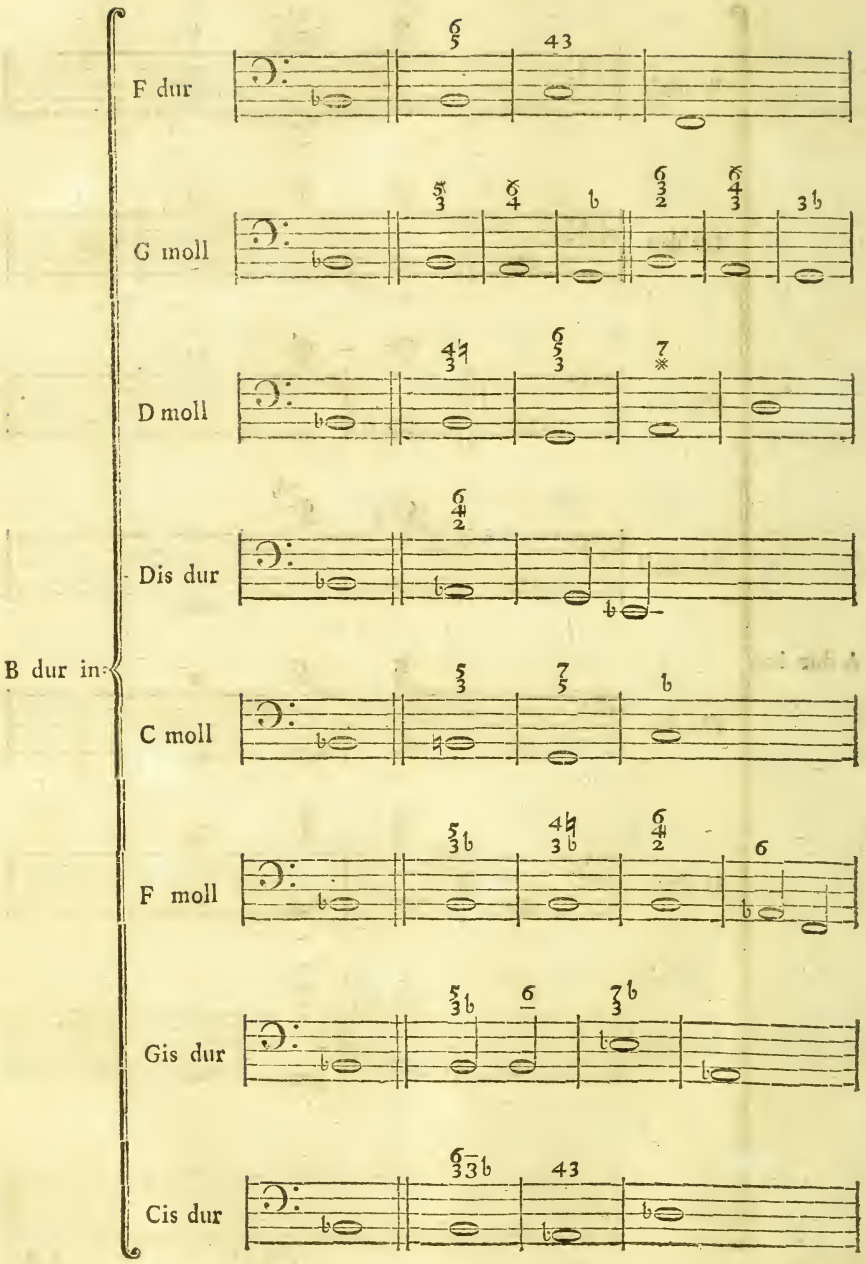

Gis moll
Cis moll
E dur
A dur
Gis dur in
D dur
Fis moll
H moll
E moll
Gis dur

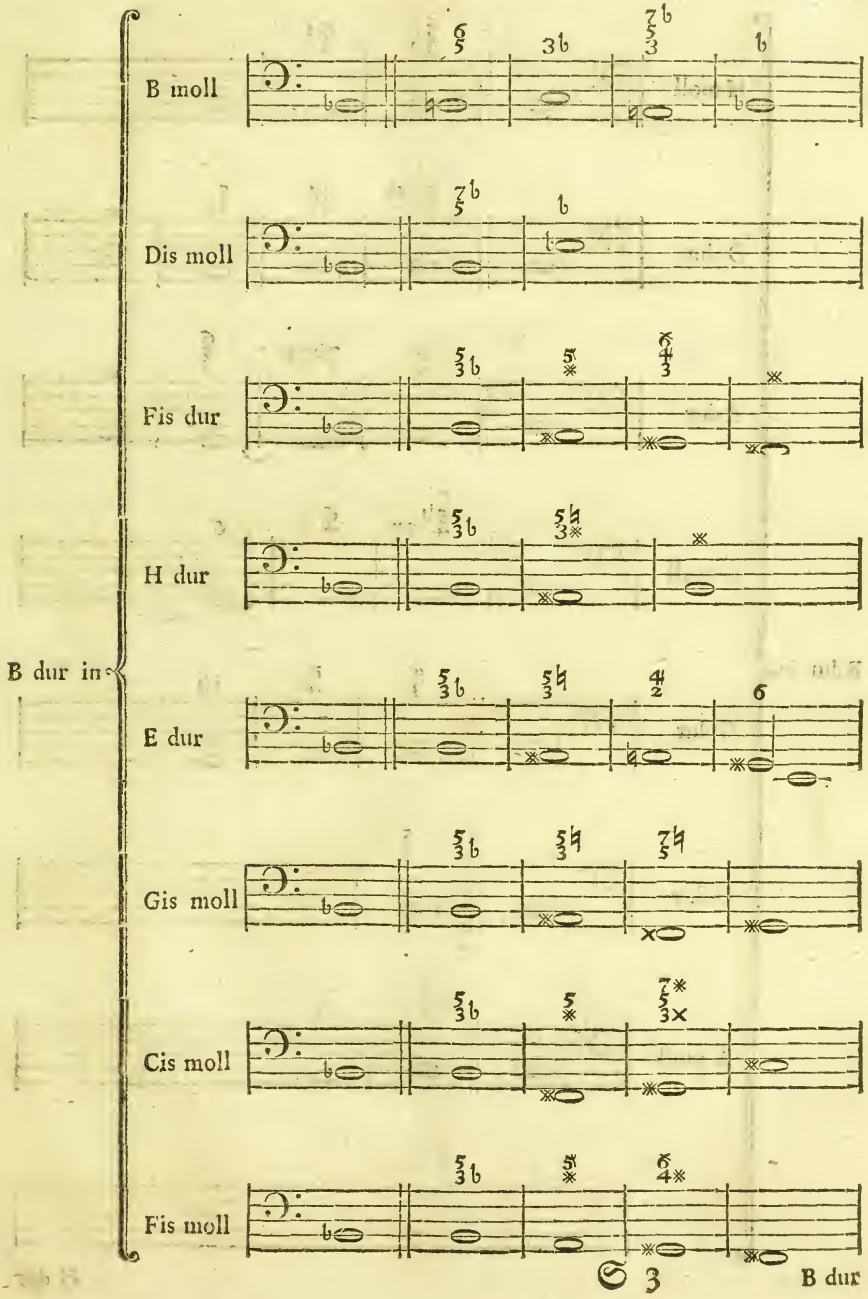

A moll
C dur
G dur
D moll
Gis dur in
F dur
B dur
G moll
Gis

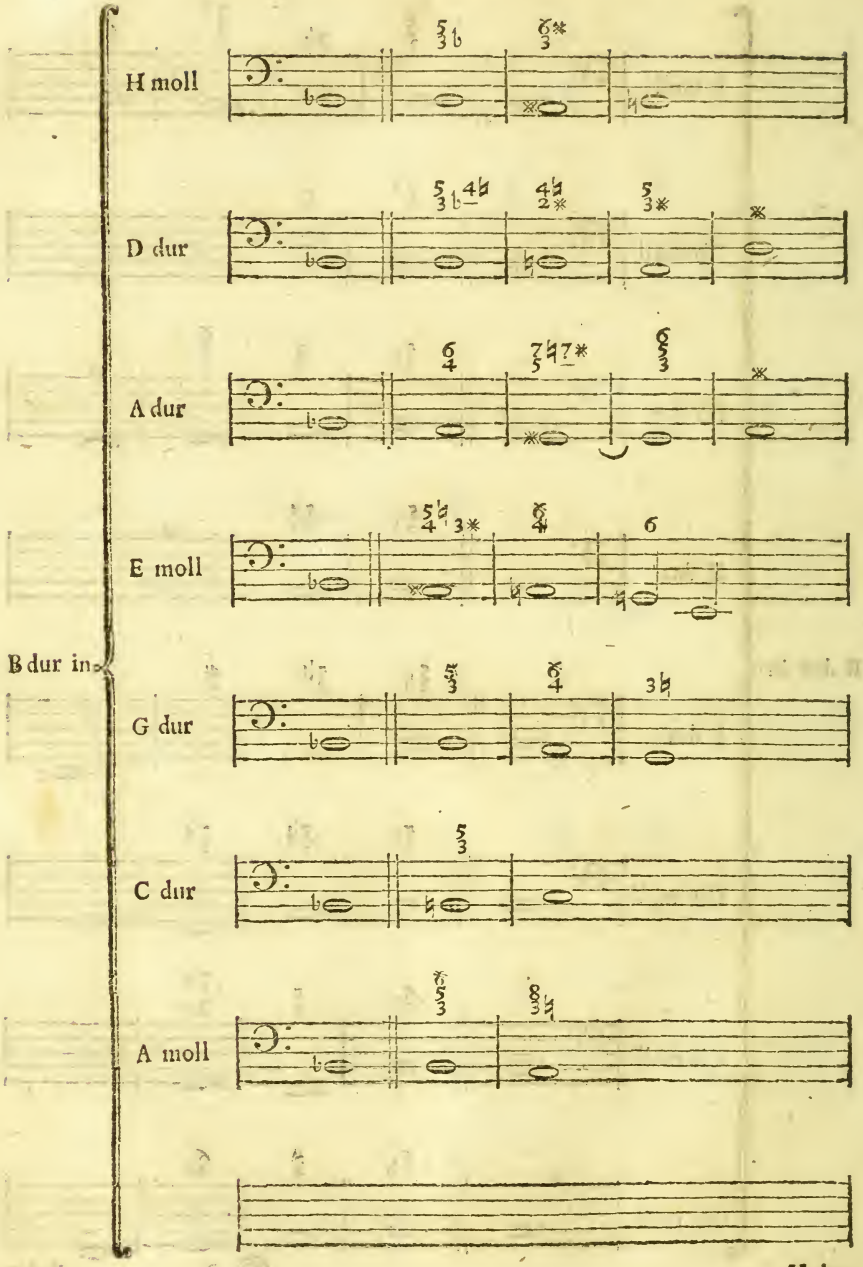

A dur in
E dur
Fis moll
Cis moll
D dur
H moll
E moll
G dur
C dur
A dur

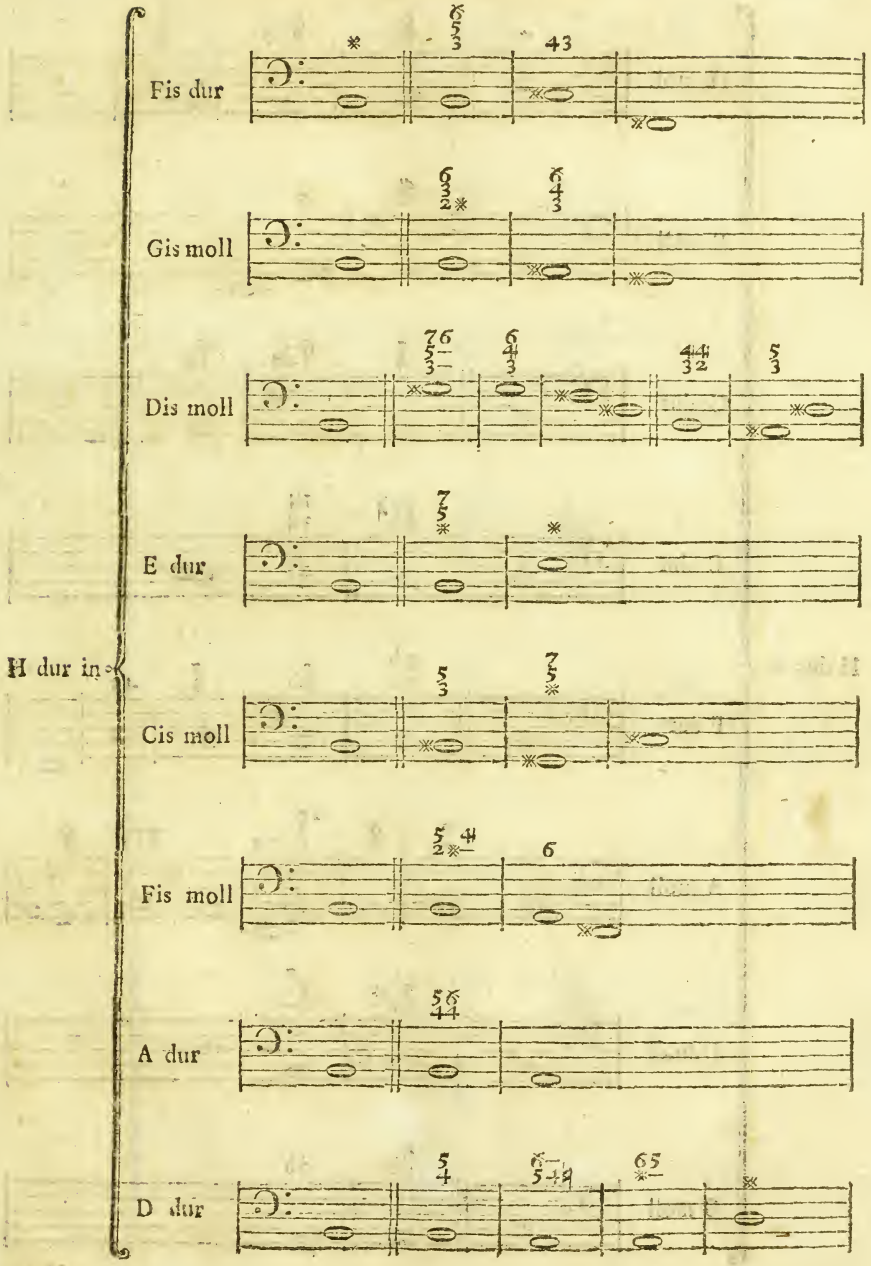

A moll
D moll
F dur
B dur
A dur in
Dis dur
G moll
C moll
F moll
A dur

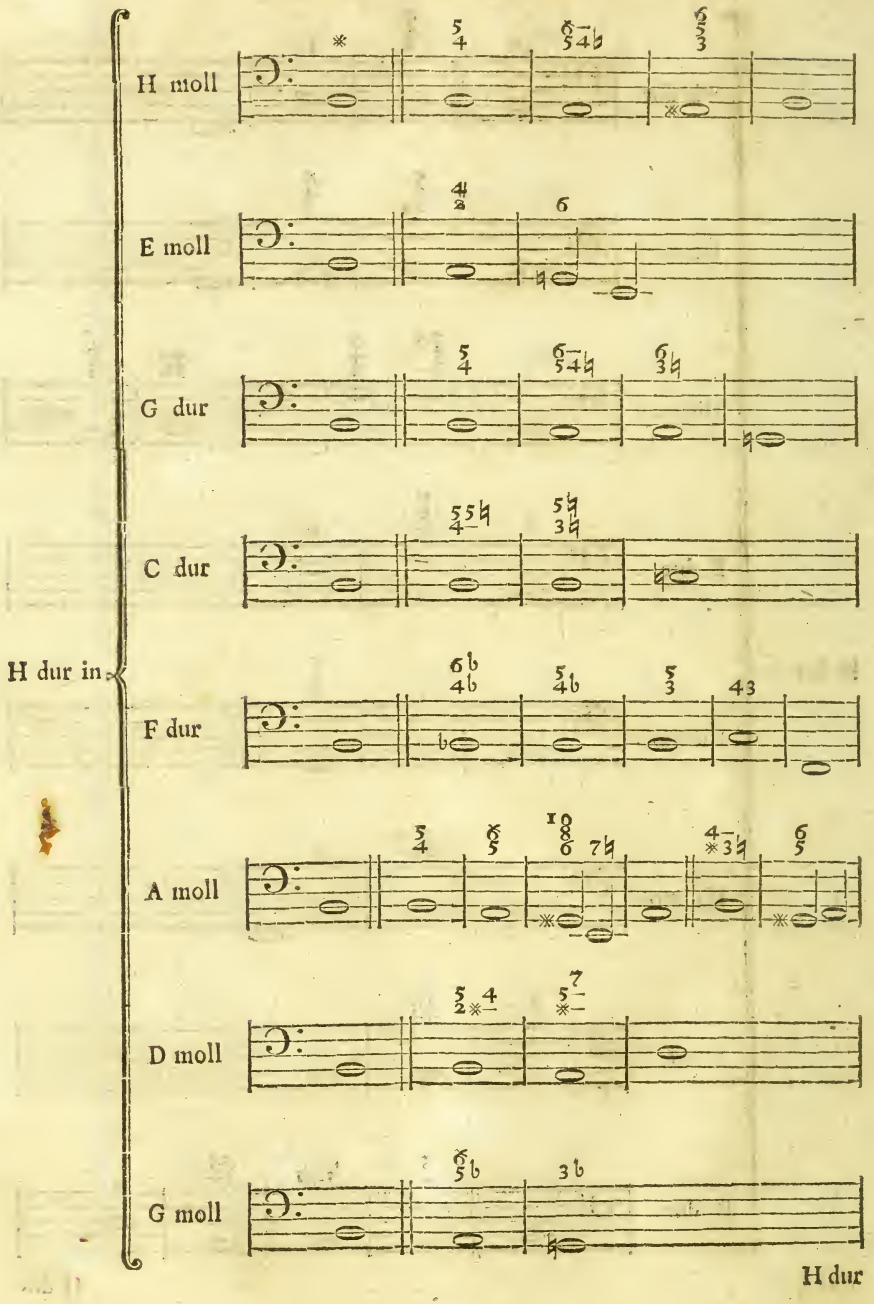

B moll
Cis dur
Gis dur
Dis moll
A dur in
Fis dur
H dur
Gis moll
2
B dur

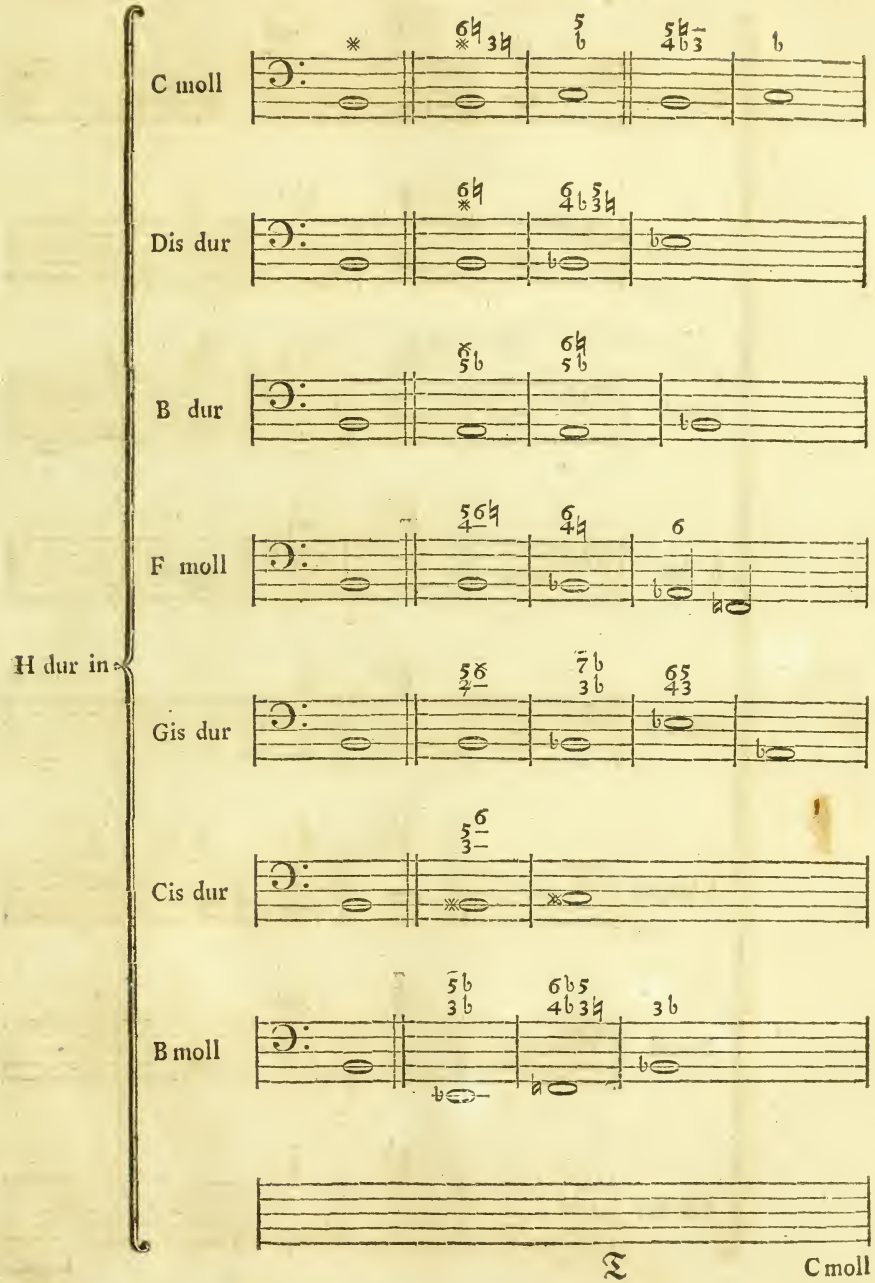

F dur
G moll
D moll
Dis dur
B dur in
C moll
F moll
Gis dur
Cis dur
B dur

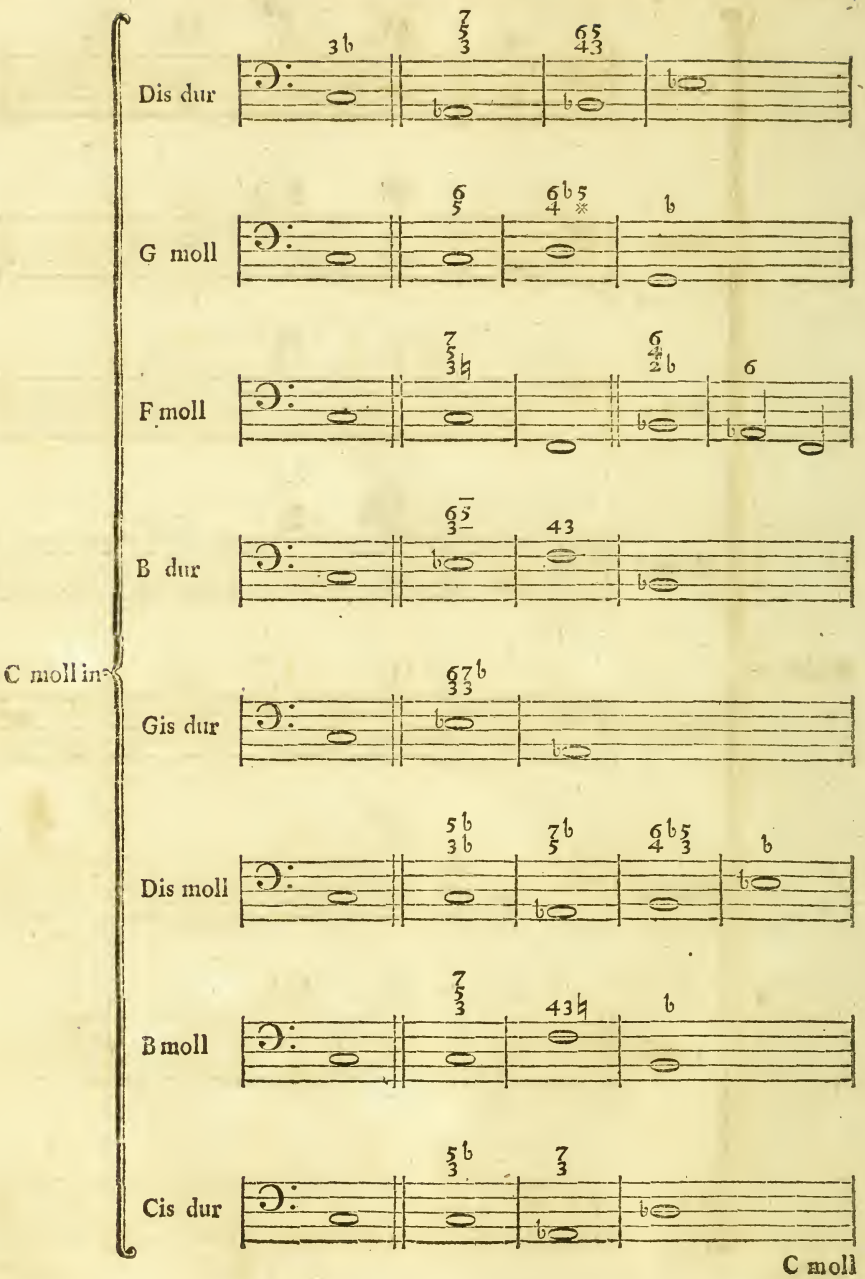

B moll
Dis moll
Fis dur
H dur
B dur in
E dur
Gis moll
Cis moll
Fis moll
B dur

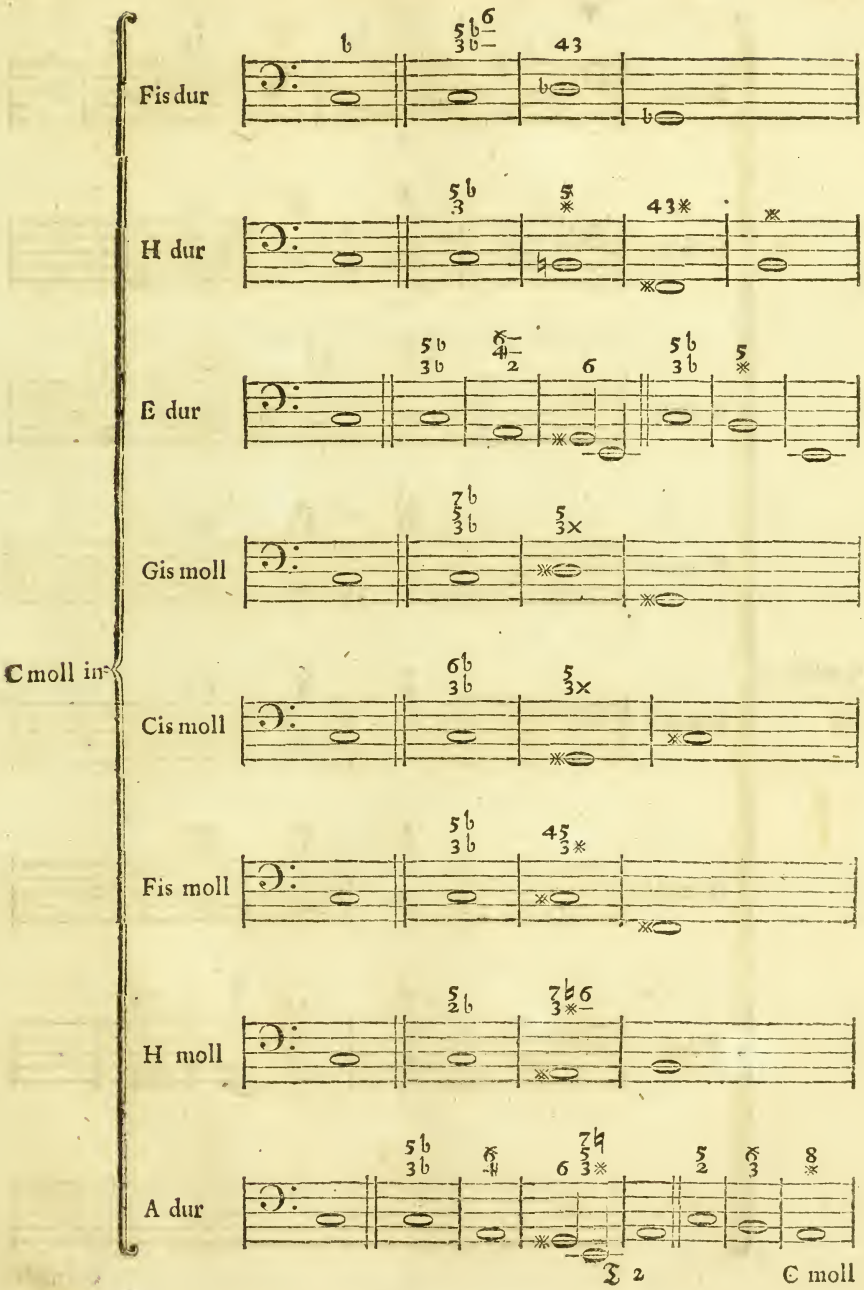

H moll
D dur
A dur
E moll
B dur in
G dur
C dur
A moll
H dur

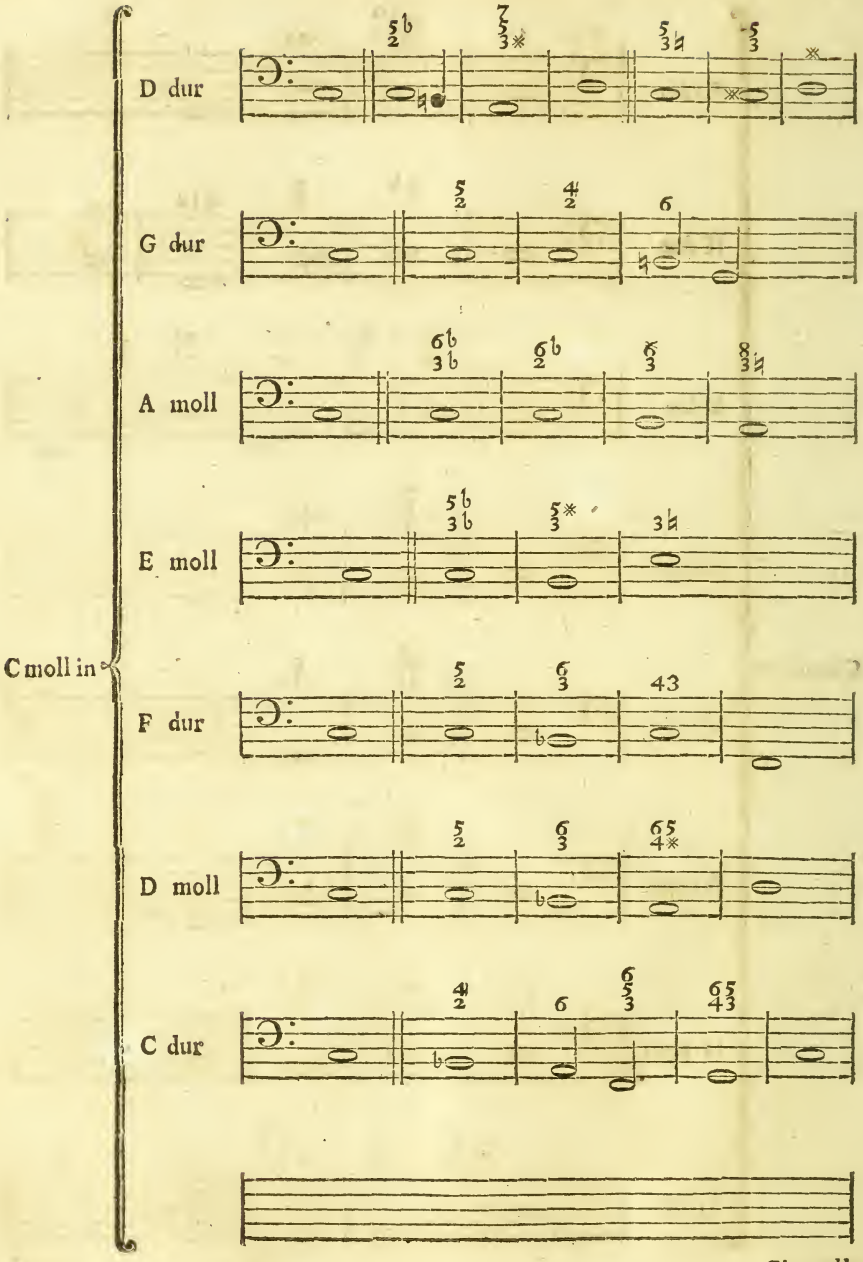

Fis dur
Gis moll
Dis moll
E dur
H dur in
Cis moll
Fis moll
A dur
D dur
H dur

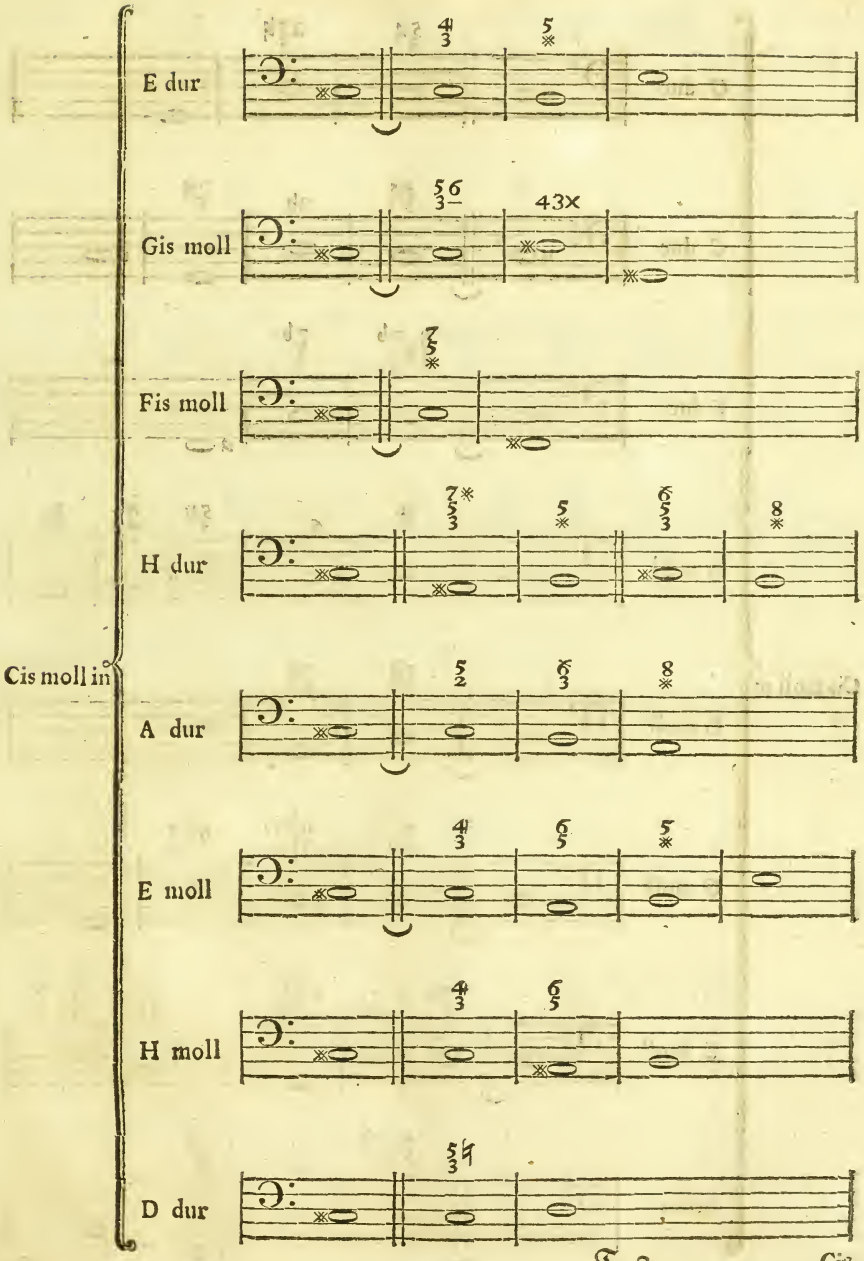

H moll
E moll
G dur
C dur
H dur in
F dur
A moll
D moll
G moll
H dur

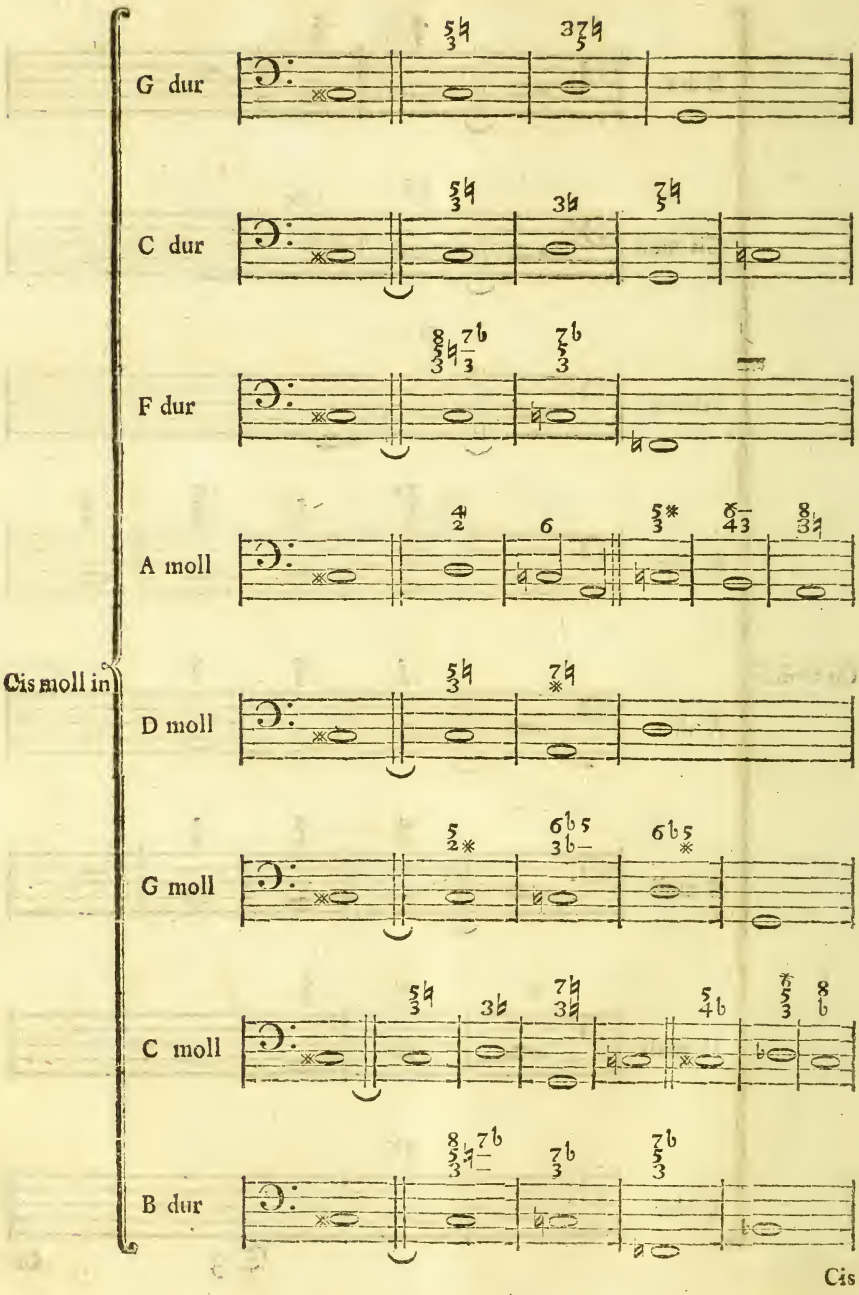

C moll
Dis dur
B dur
F moll
H dur in
Gis dur
Cis dur
B moll
T
C moll


Dis dur
G moll
F moll
B dur
C moll in
Gis dur
Dis moll
B moll
Cis dur
C moll

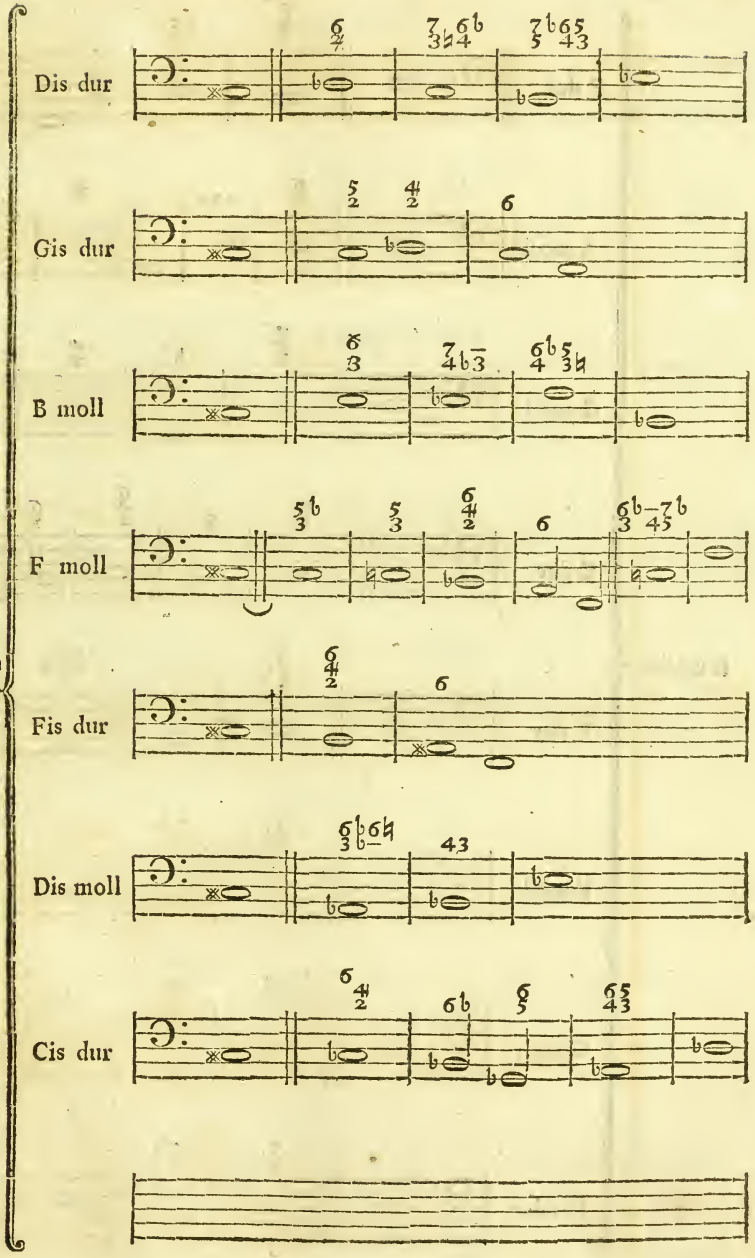

Fis dur
H dur
E dur
Gis moll
C moll in
Cis moll
Fis moll
H moll
A dur
T 2
C moll

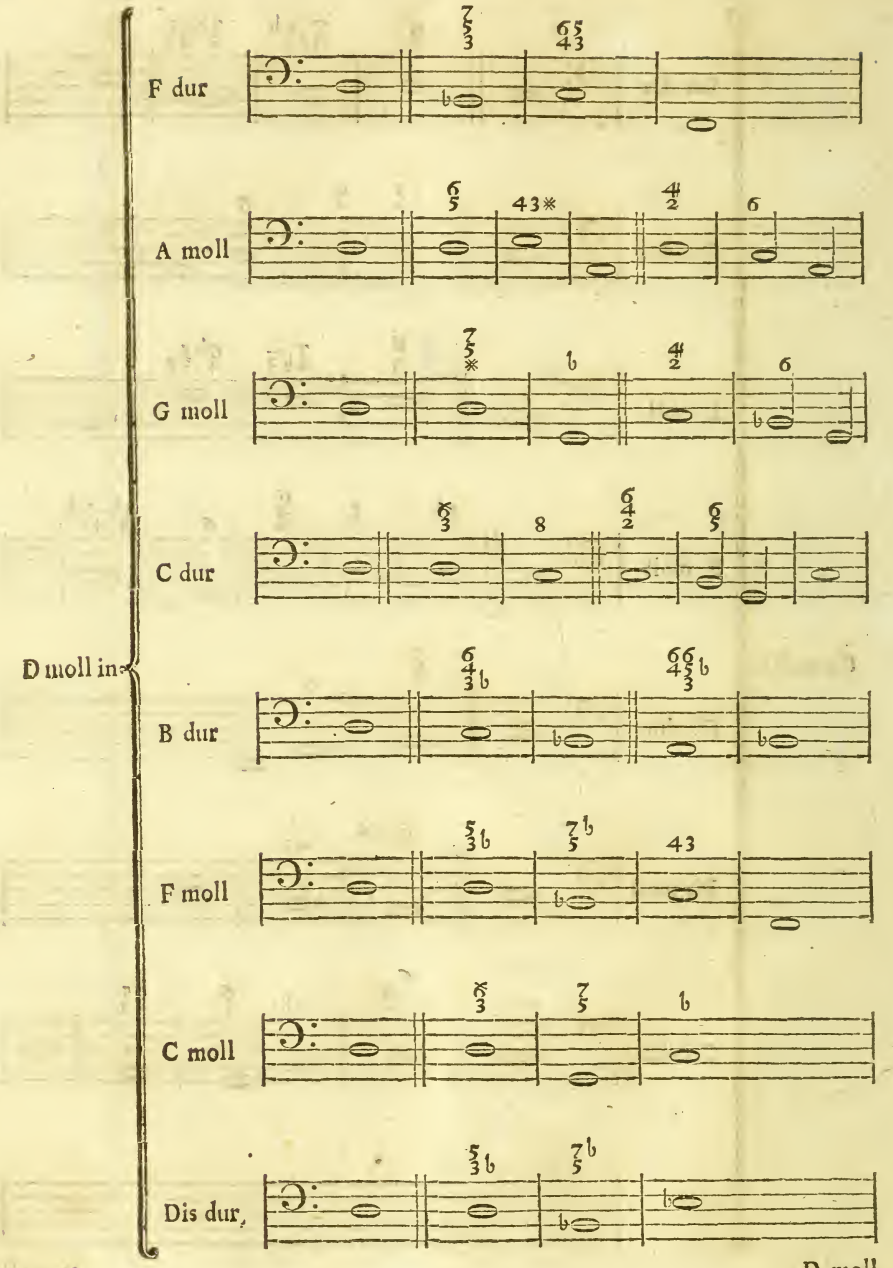

D dur
G dur
A moll
E moll
C moll in
F dur
D moll
C dur
Cis moll

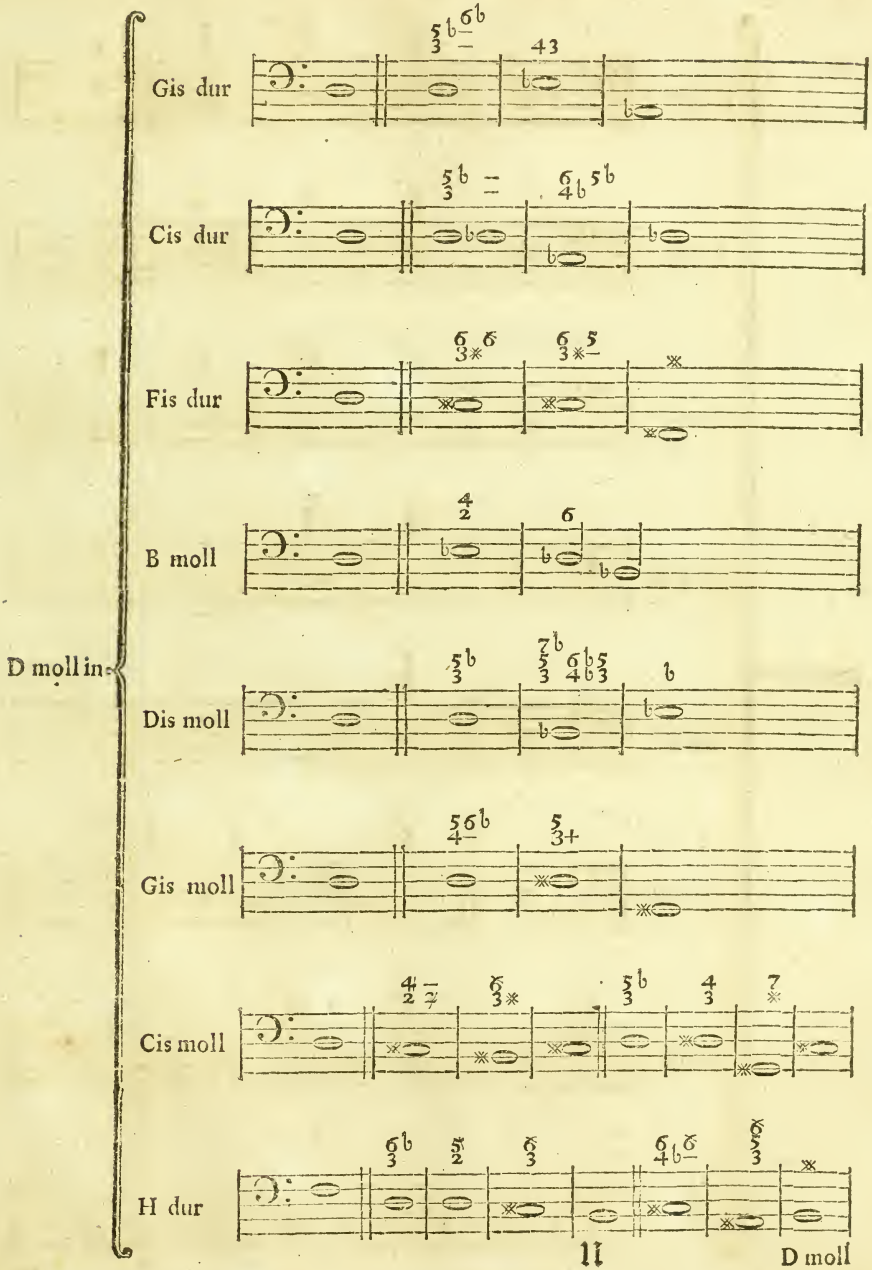

E dur
Gis moll
Fis moll
H dur
Cis moll in
A dur
E moll
H moll
D dur

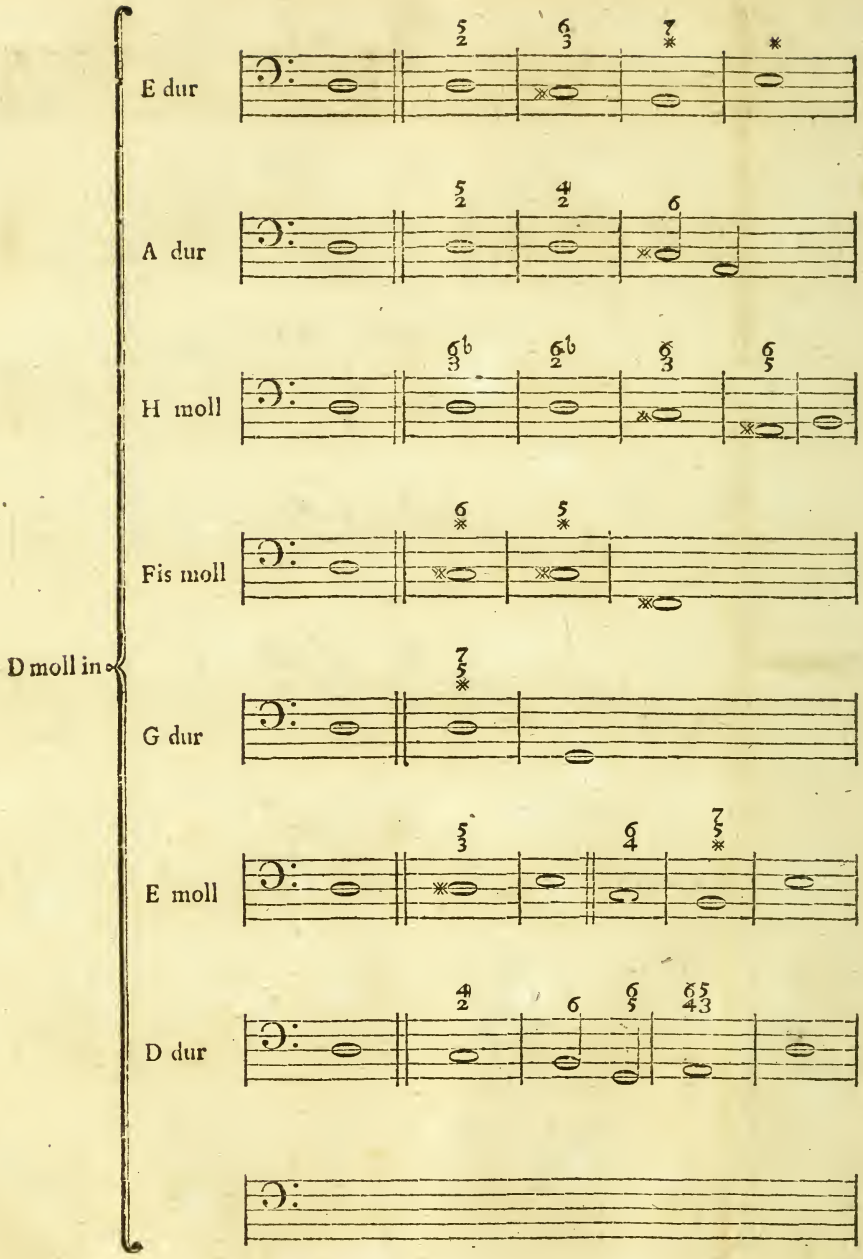


Cis

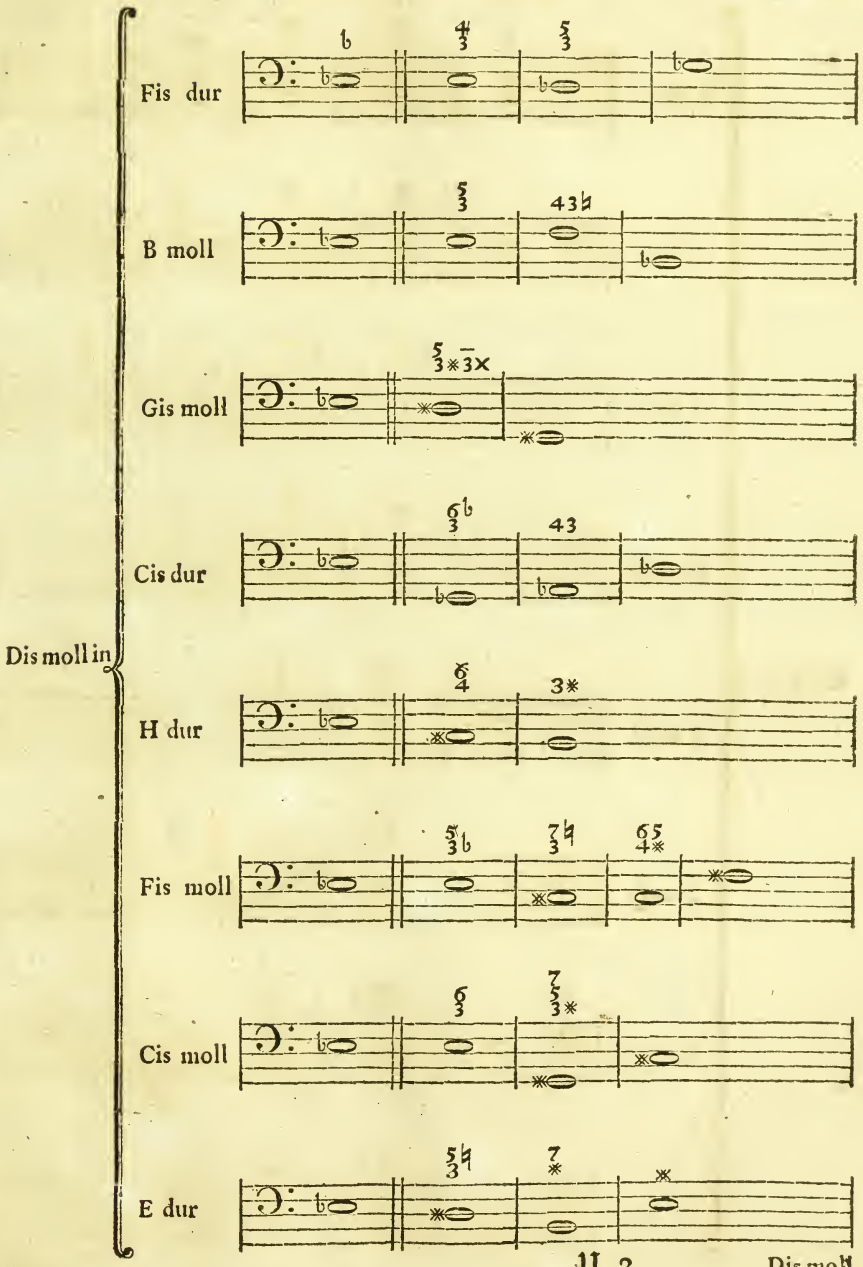

Dis dur
Gis dur
B moll
F moll
Cis moll in
Fis dur
Dis moll
Cis dur
D moll

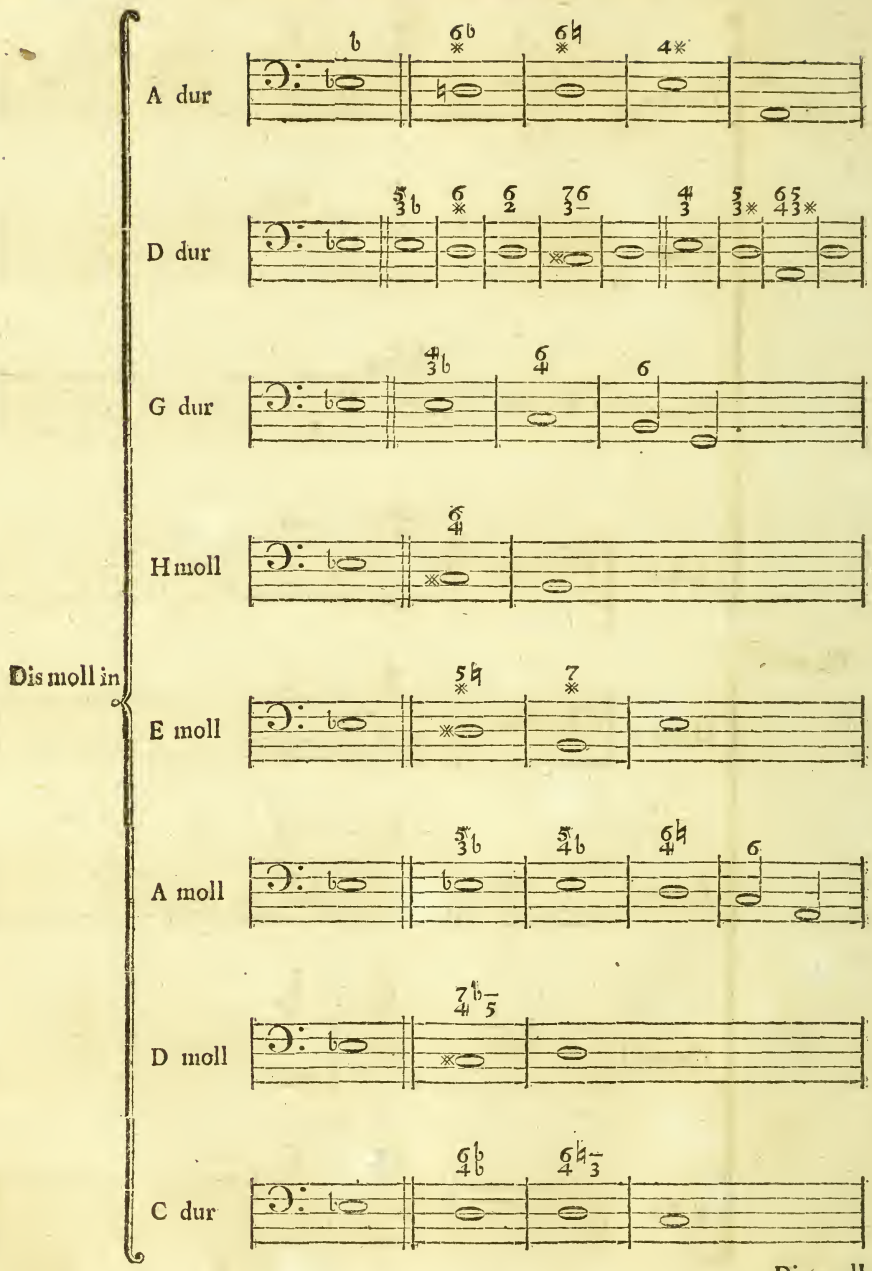

F dur
A moll
G moll
C dur
D moll in
B dur
F moll
C moll
Dis dur,
D moll

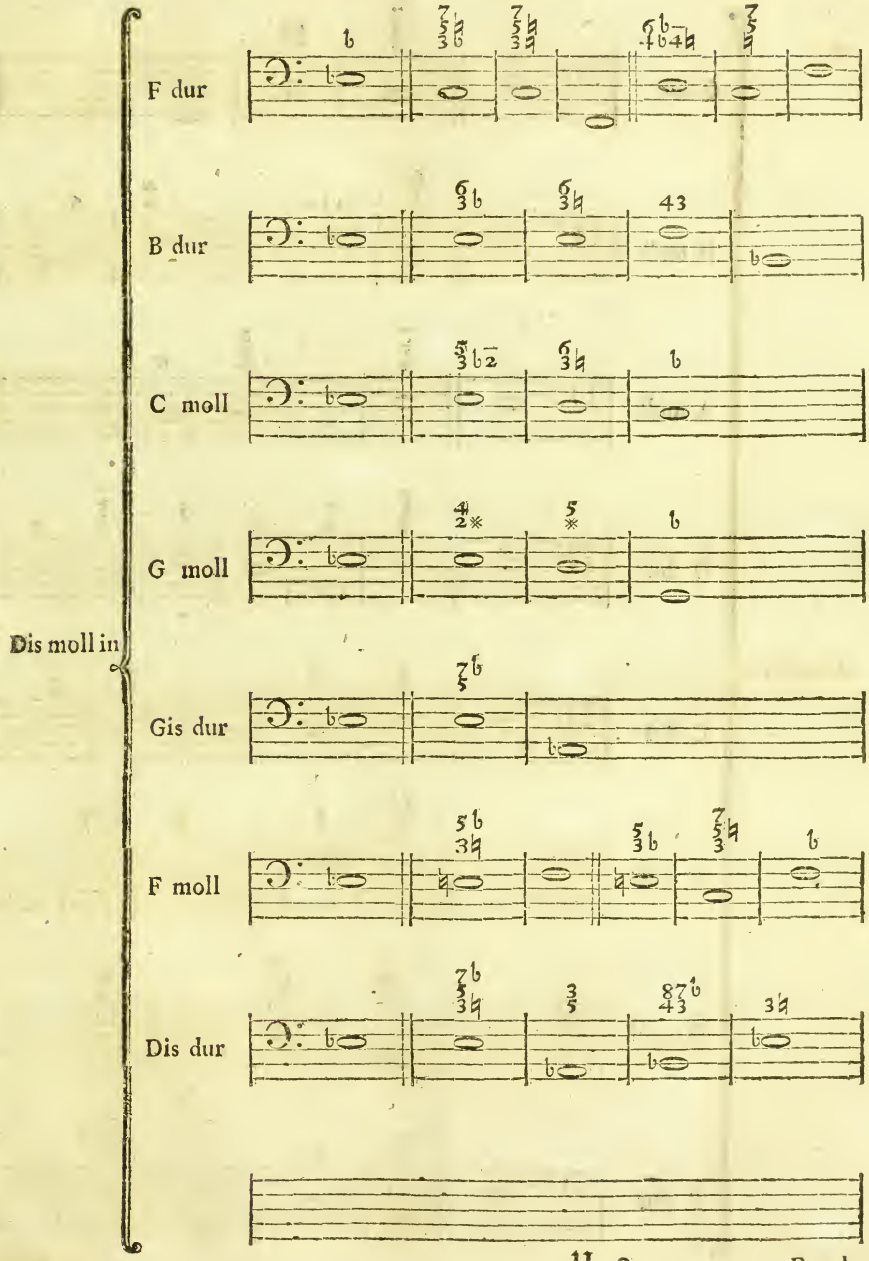

Gis dur
Cis dur
Fis dur
B moll
D moll in
Dis moll
Gis moll
Cis moll
H dur
II
D moll

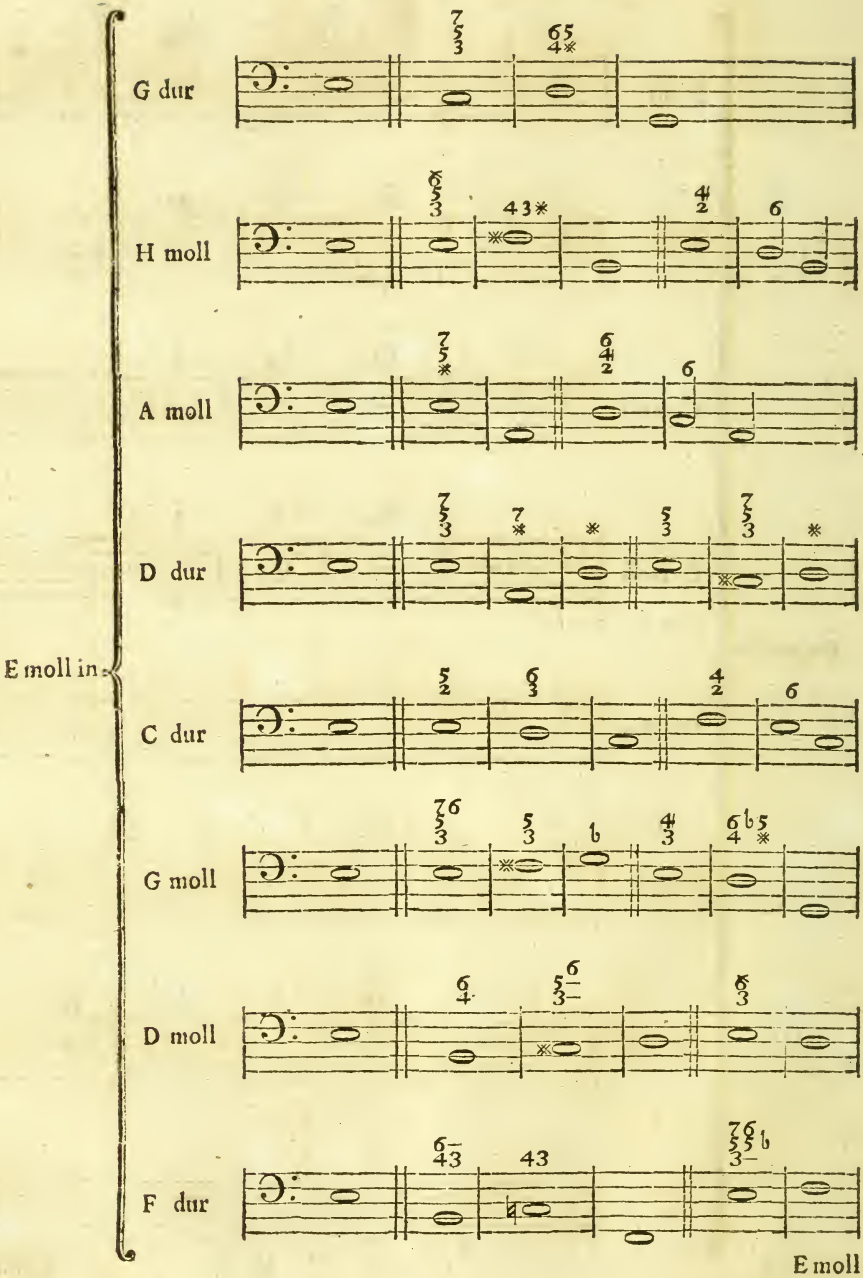


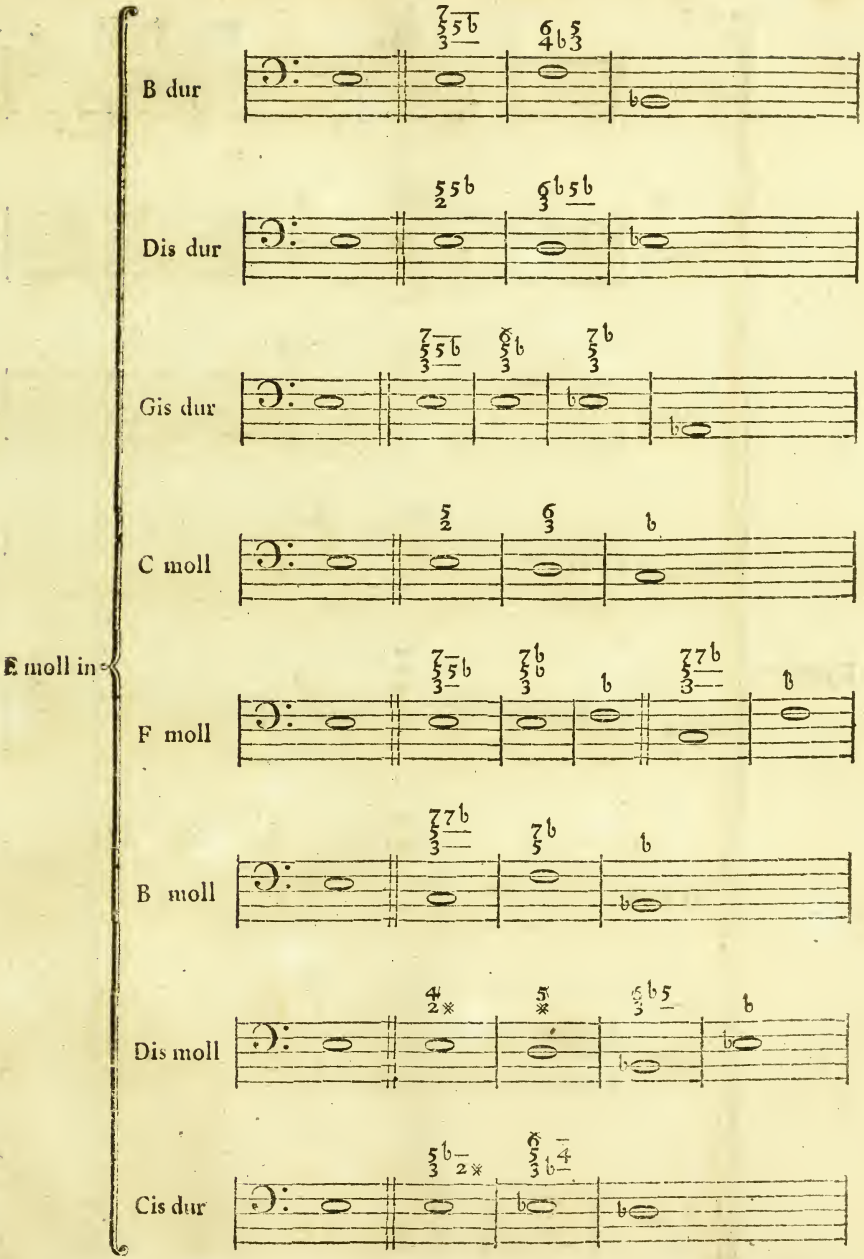
Dis

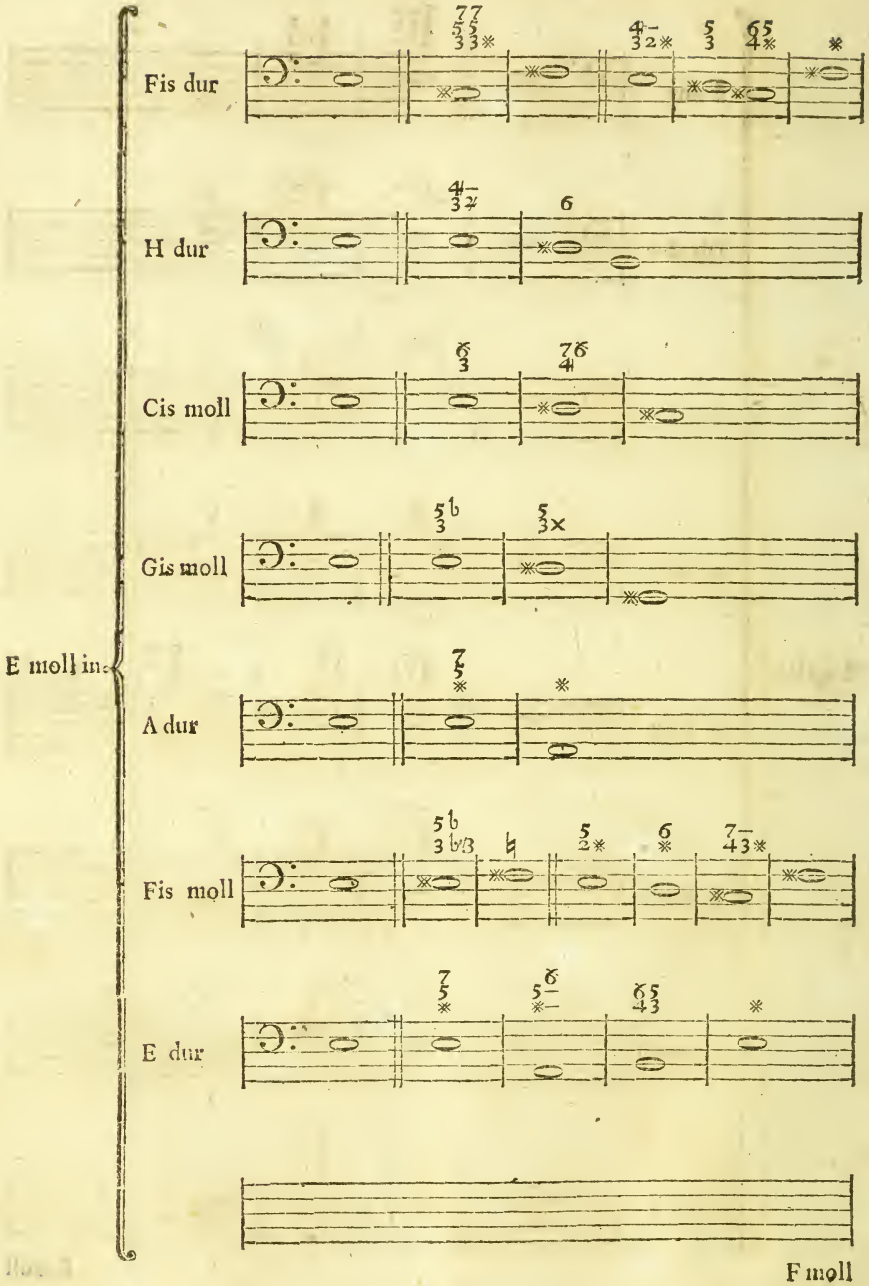

Fis dur
B moll
Gis moll
Cis dur
Dis moll in
H dur
Fis moll
Cis moll
E dur

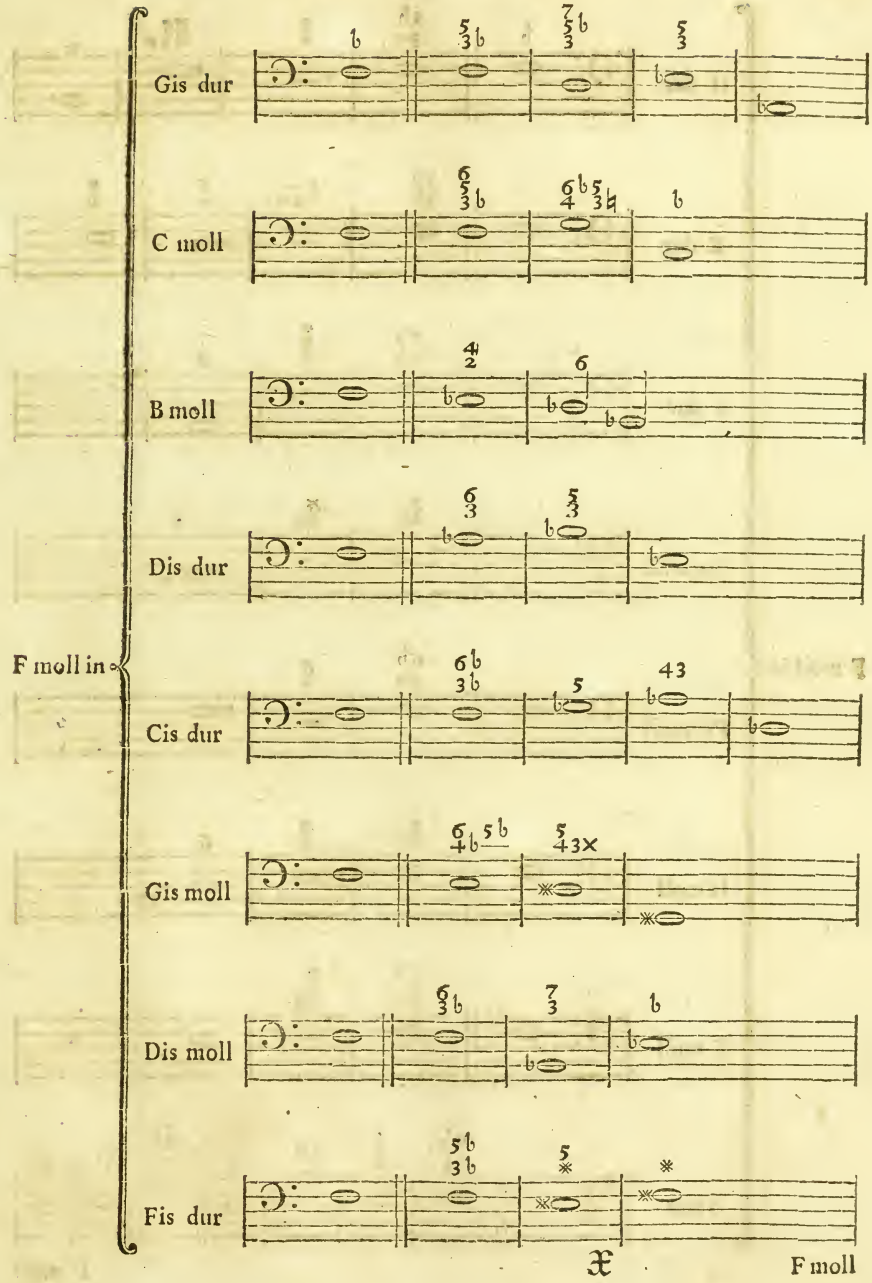

A dur
D dur
G dur
H moll
Dis moll in
E moll
A moll
D moll
C dur
Dis moll

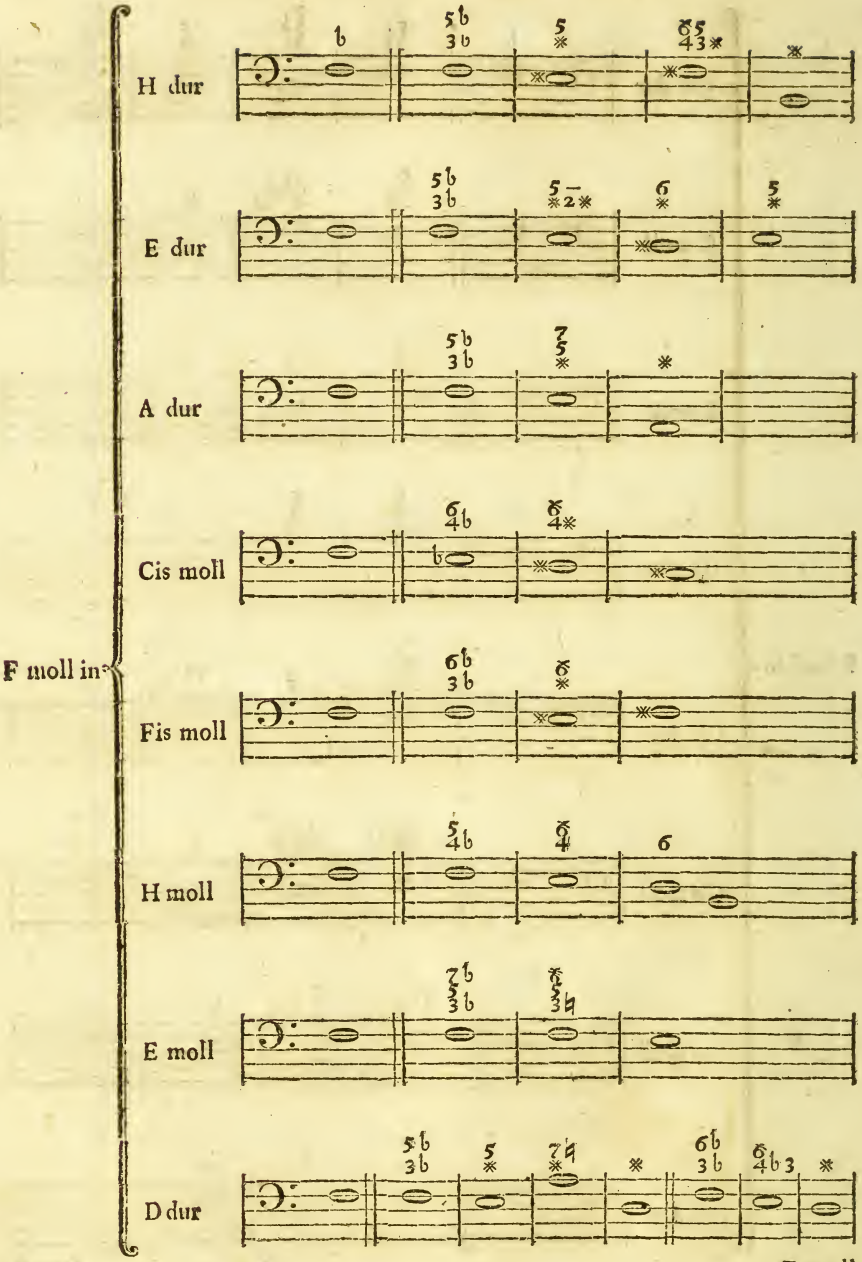

F dur
B dur
C moll
G moll
Dis moll in
Gis dur
F moll
Dis dur

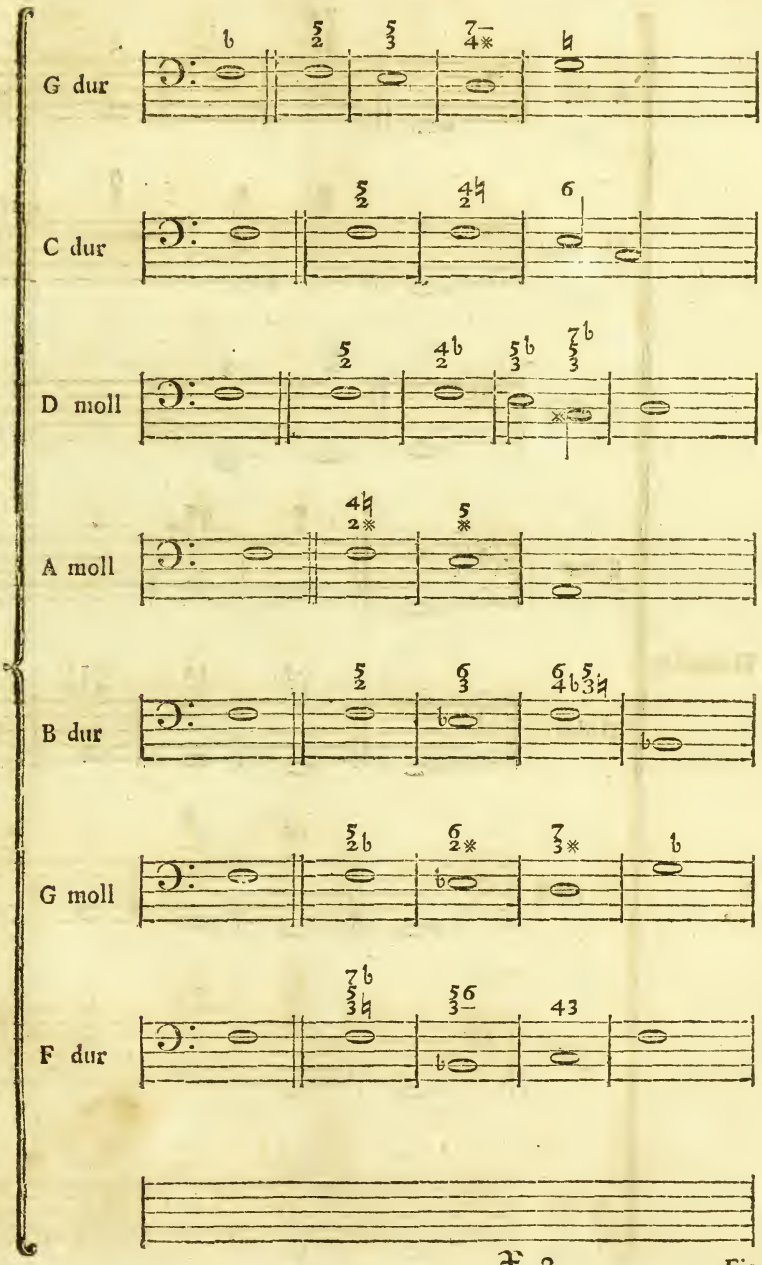

G dur
H moll
A moll
D dur
E moll in
C dur
G moll
D moll
F dur
E moll

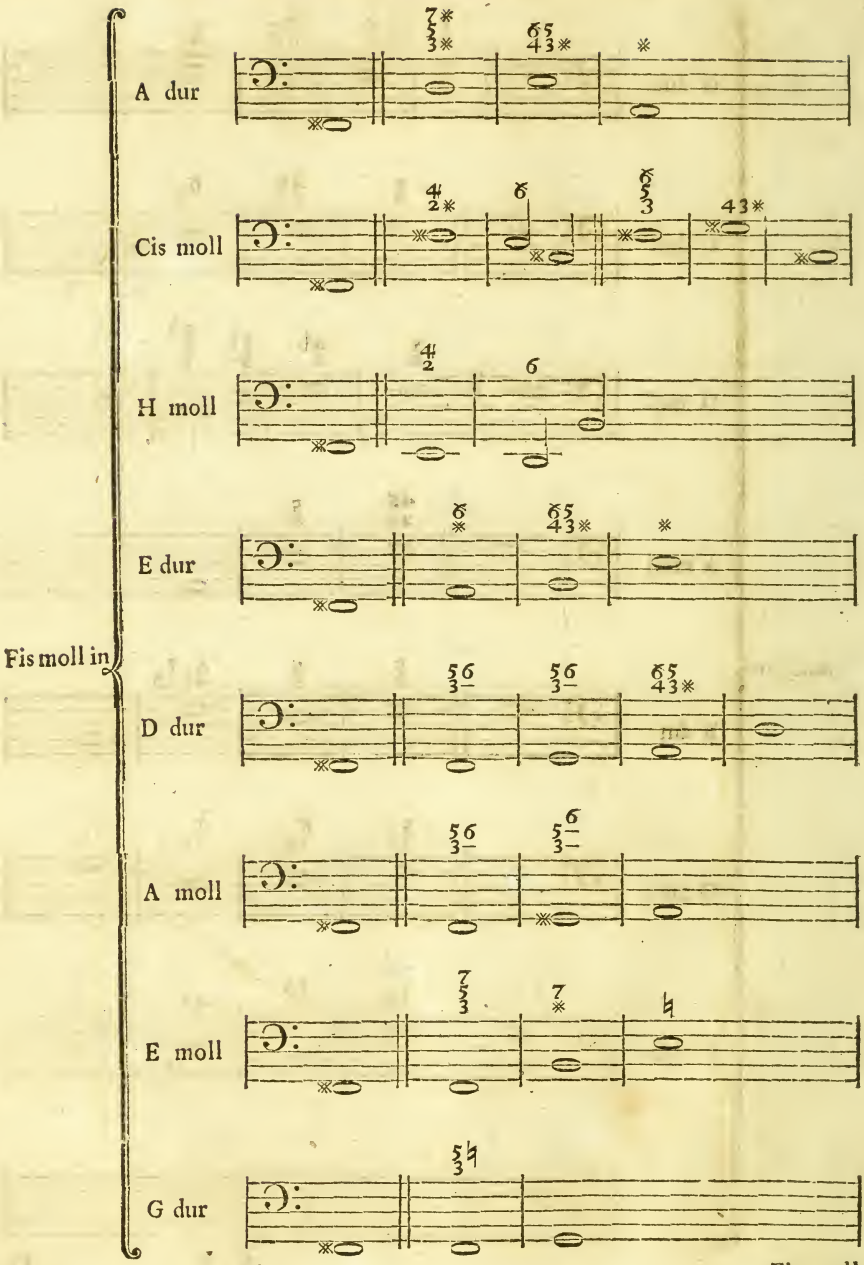

B dur
Dis dur
Gis dur
C moll
E moll in
F moll
B moll
Dis moll
Cis dur
E moll

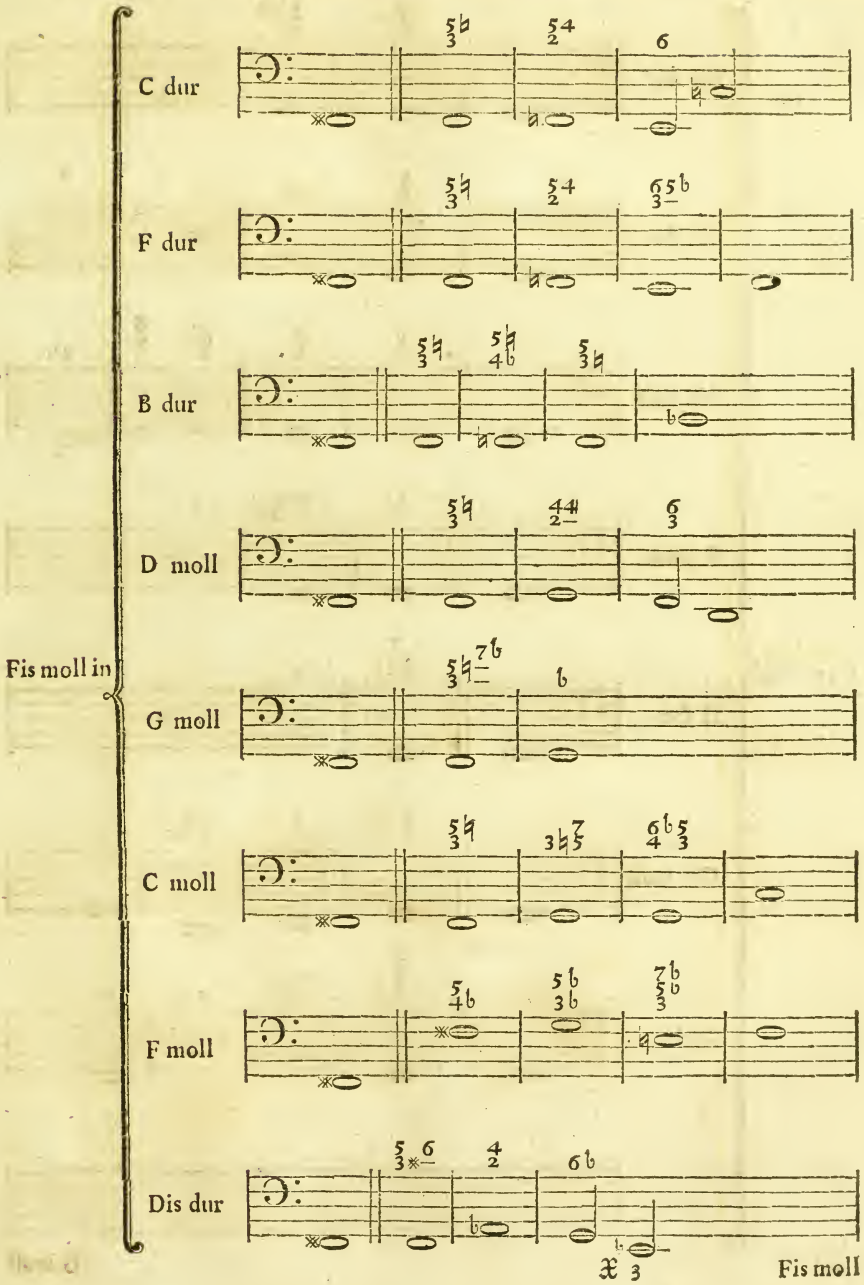

Fis dur
H dur
Cis moll
Gis moll
E moll in
A dur
Fis moll
E dur
F moll

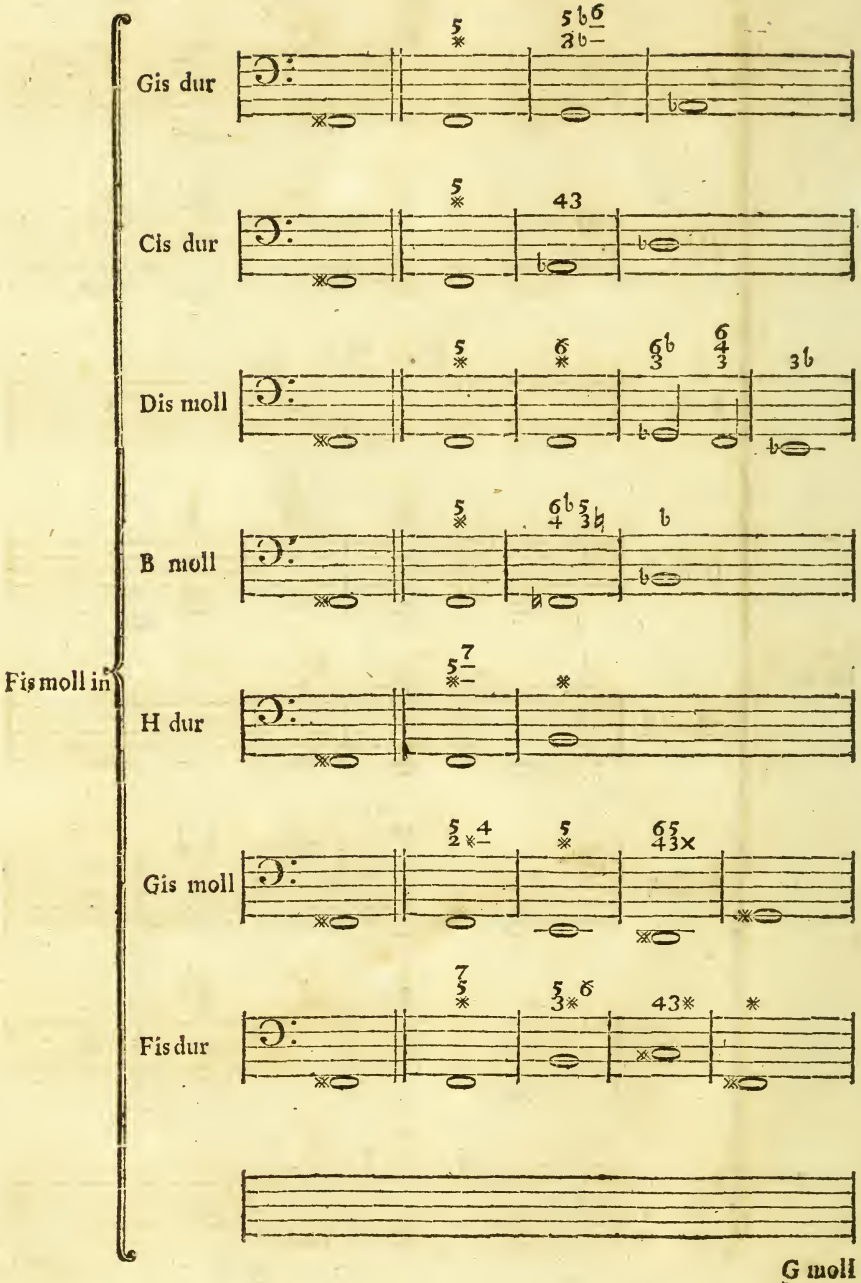

Gis dur
C moll
B moll
Dis dur
F moll in
Cis dur
Gis moll
Dis moll
Fis dur
F moll

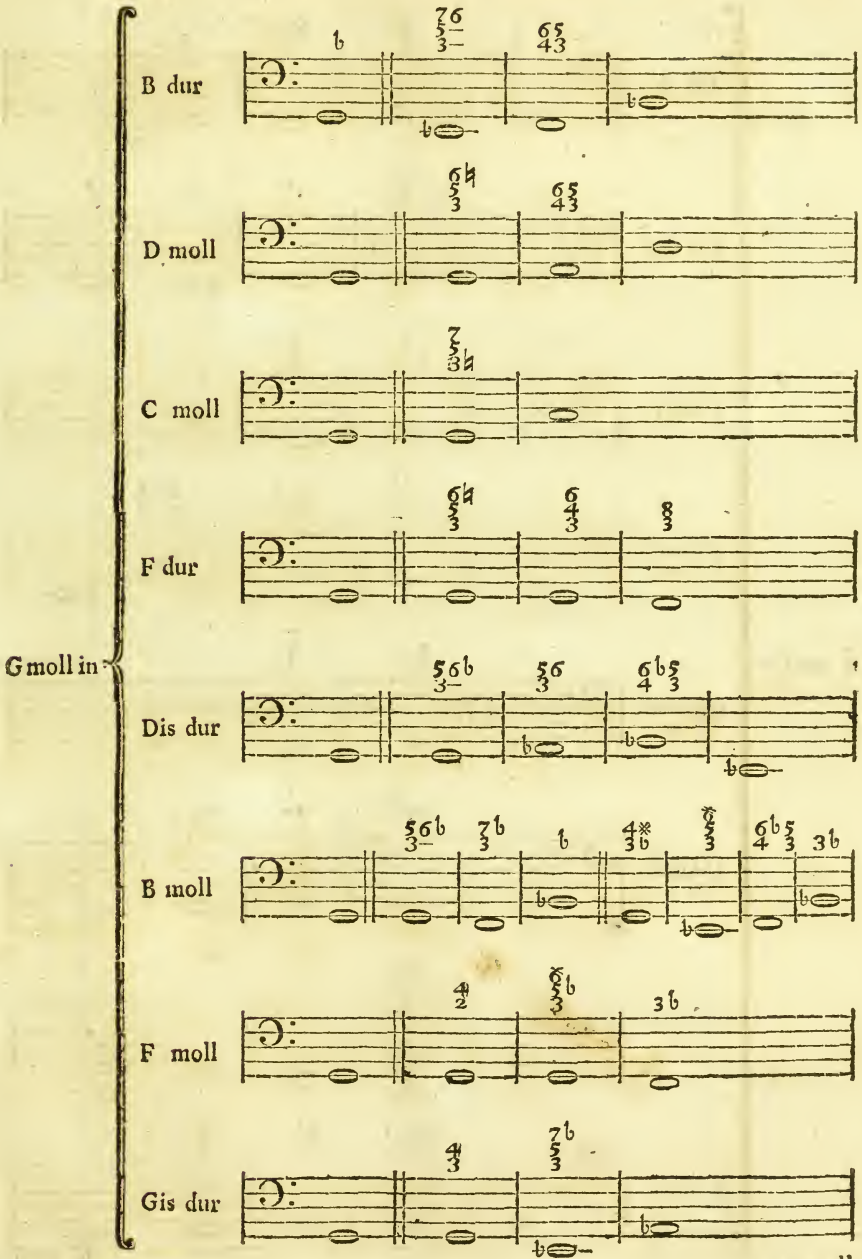

F moll in
H dur
E dur
A dur
Cis moll
Fis moll
H moll
E moll
D dur
F moll

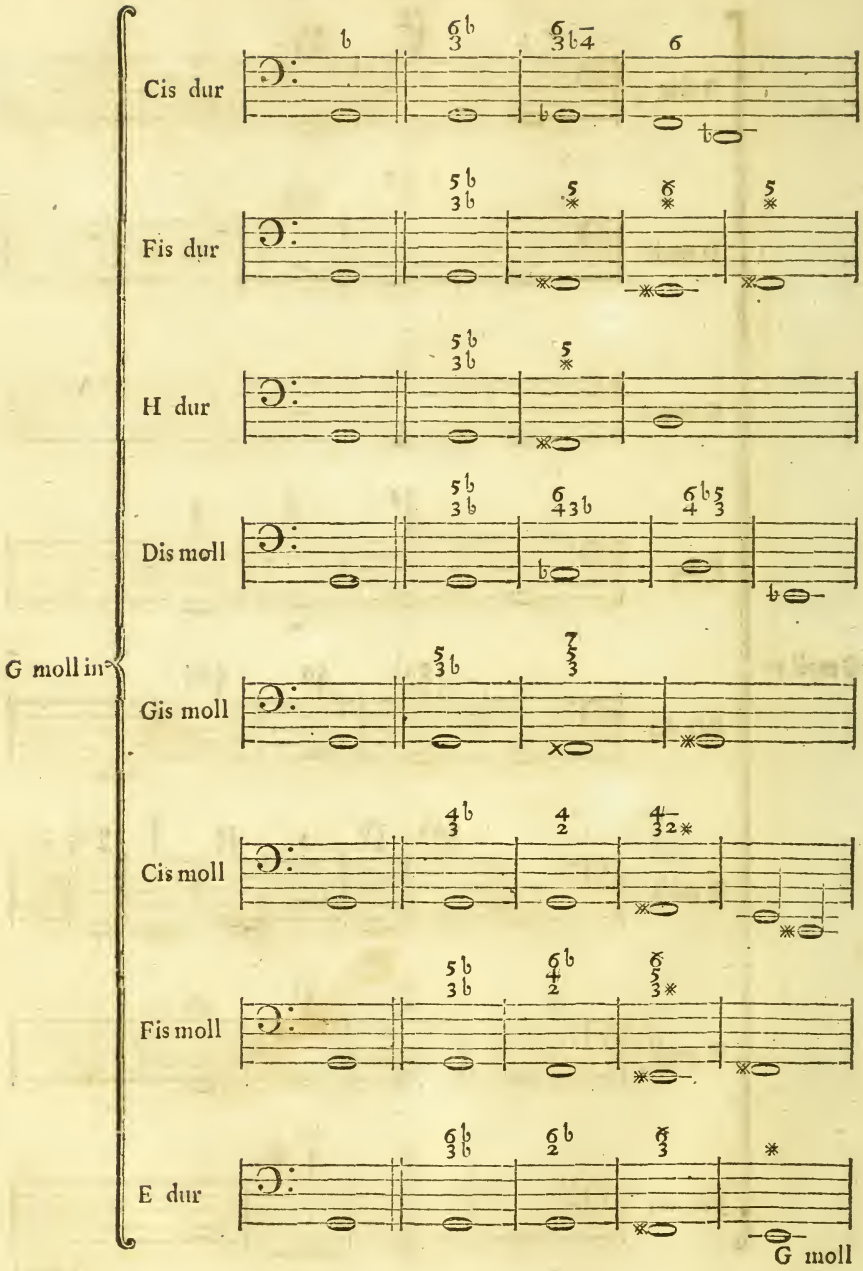

G dur
C dur
D moll
A moll
F moll in
B dur
G moll
F dur

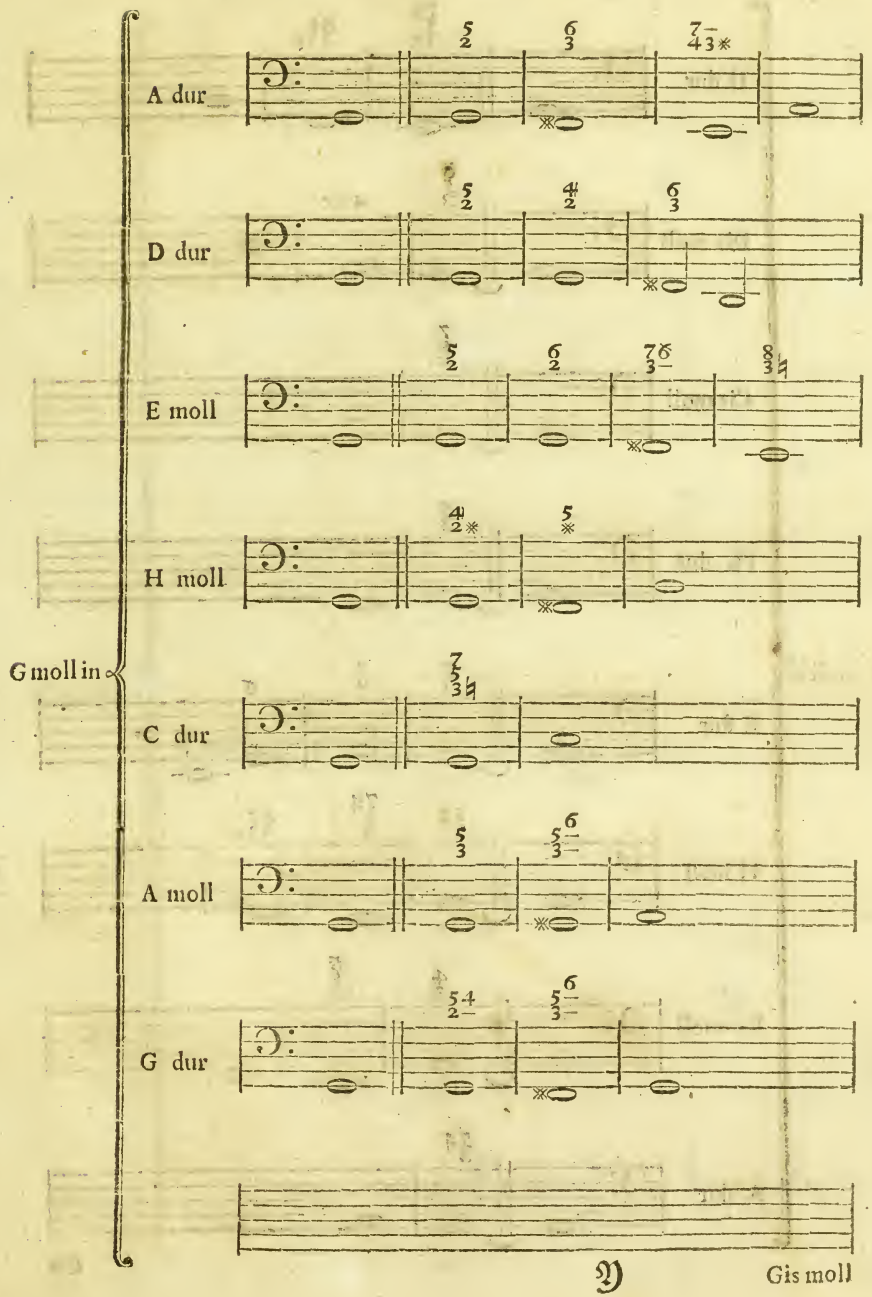

A dur
Cis moll
H moll
E dur
Fis moll in
D dur
A moll
E moll
G dur
Fis moll

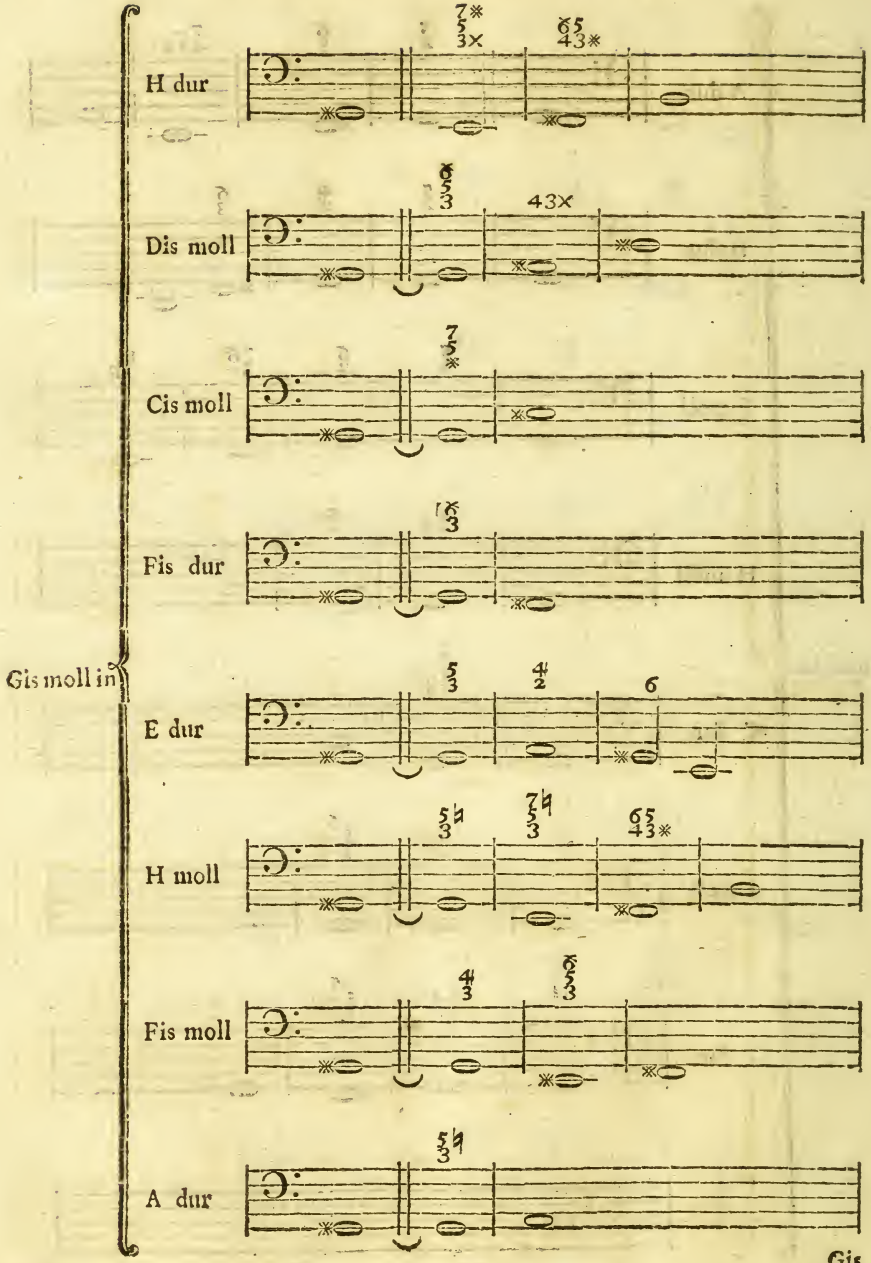

C dur
F dur
B dur
D moll
Fis moll in
G moll
C moll
F moll
Dis dur
Fis moll


Gis dur
Cis dur
Dis moll
B moll
Fis moll in
H dur
Gis moll
Fis dur
G moll

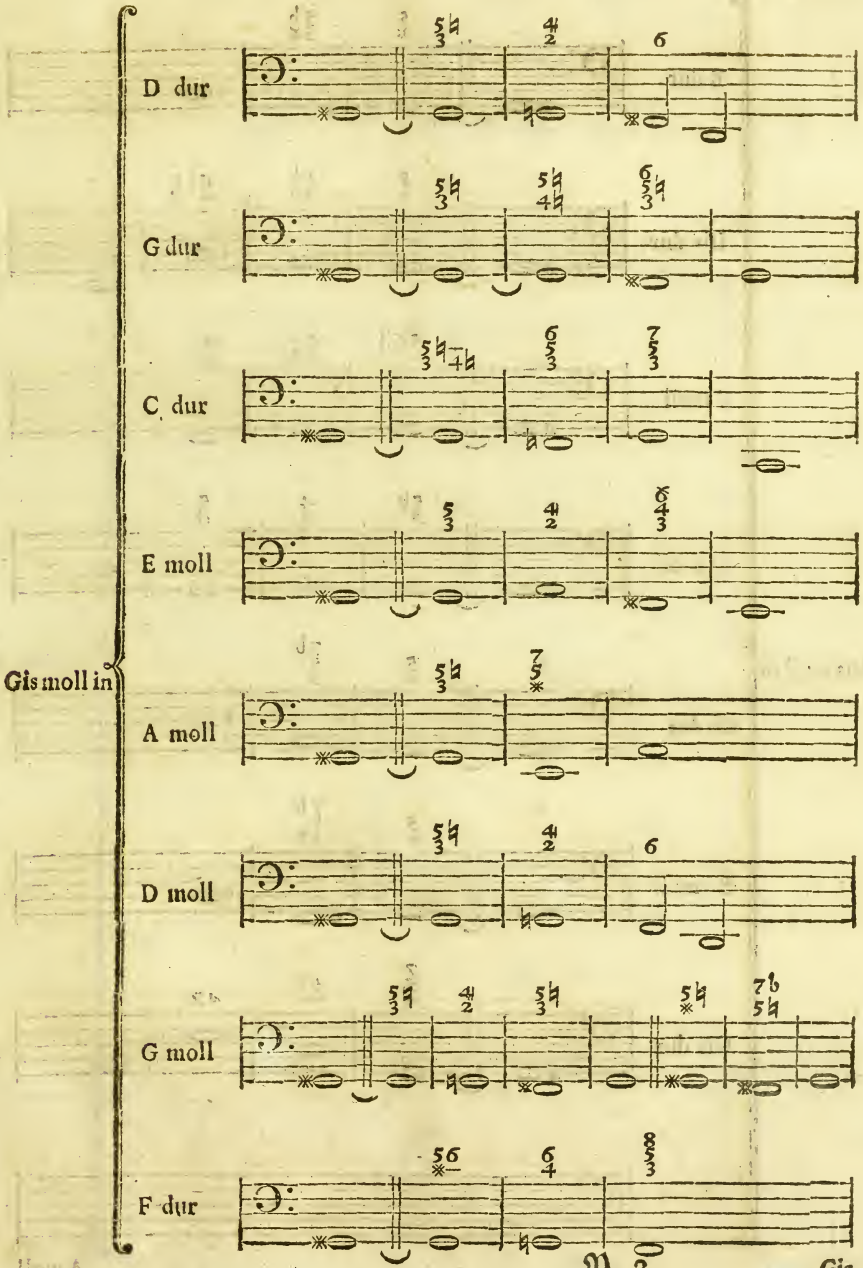

B dur
D moll
C moll
F dur
G moll in
Dis dur
B moll
F moll
Gis dur
G moll

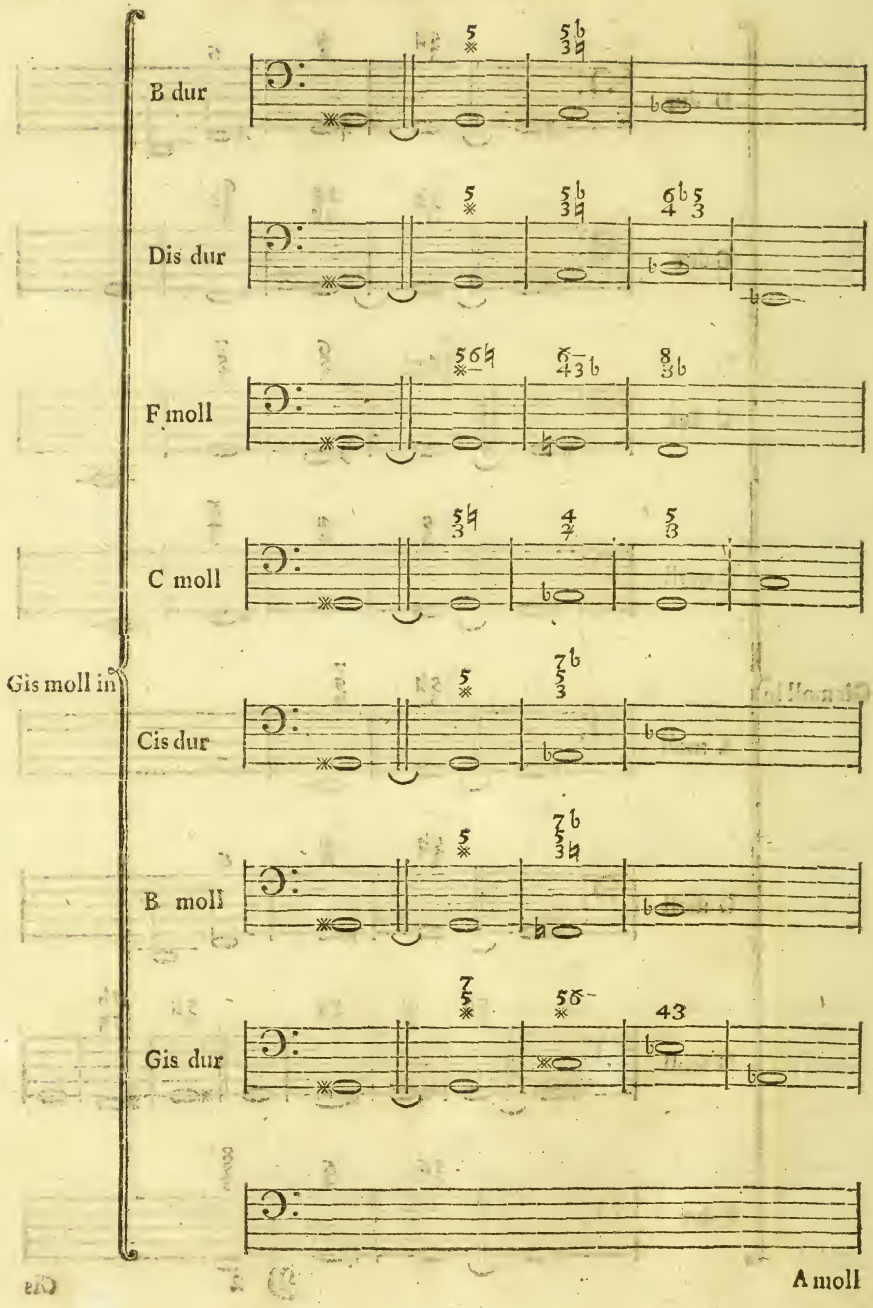

Cis dur
Fis dur
H dur
Dis moll
G moll in
Gis moll
Cis moll
Fis moll
E dur
G moll

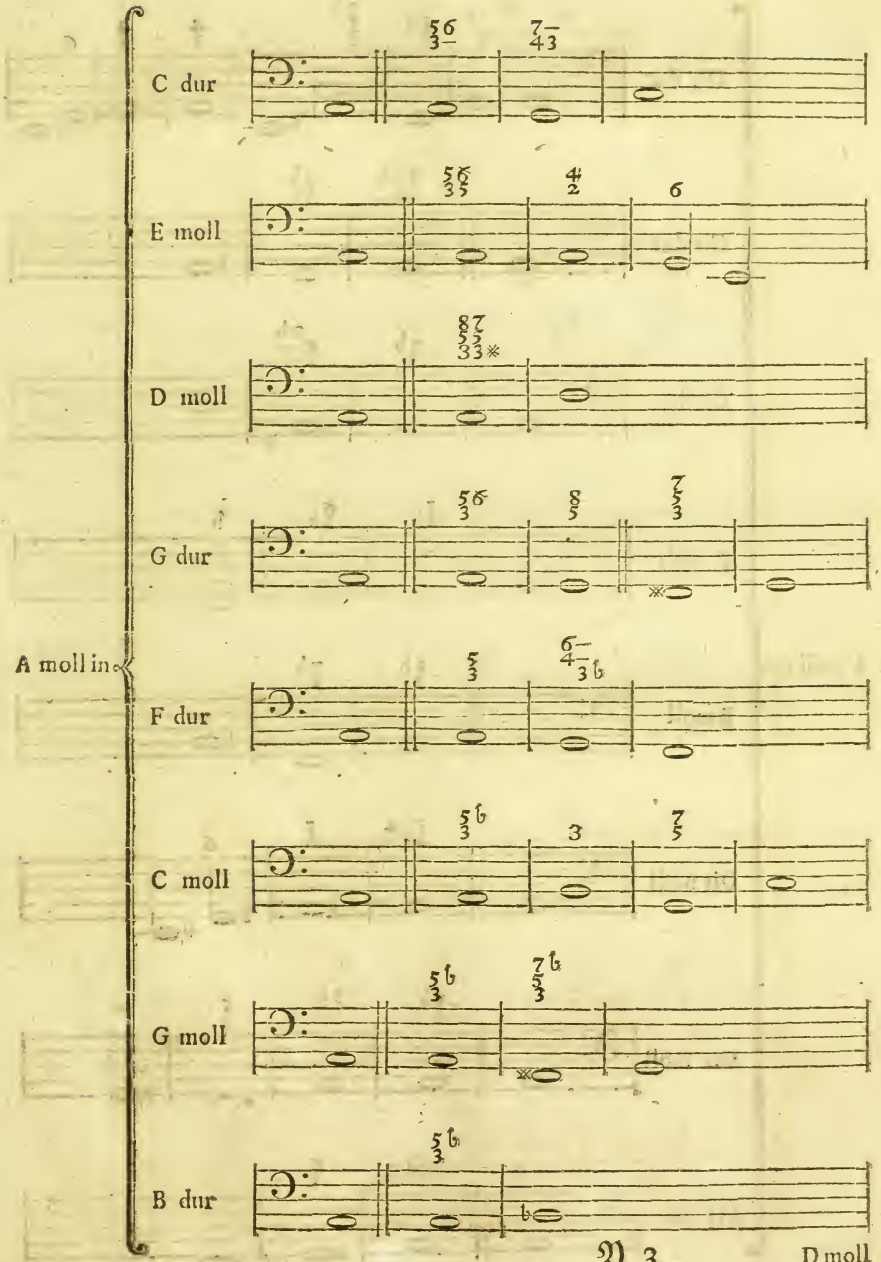

A dur
D dur
E moll
H moll
G moll in
C dur
A moll
G dur
Gis moll

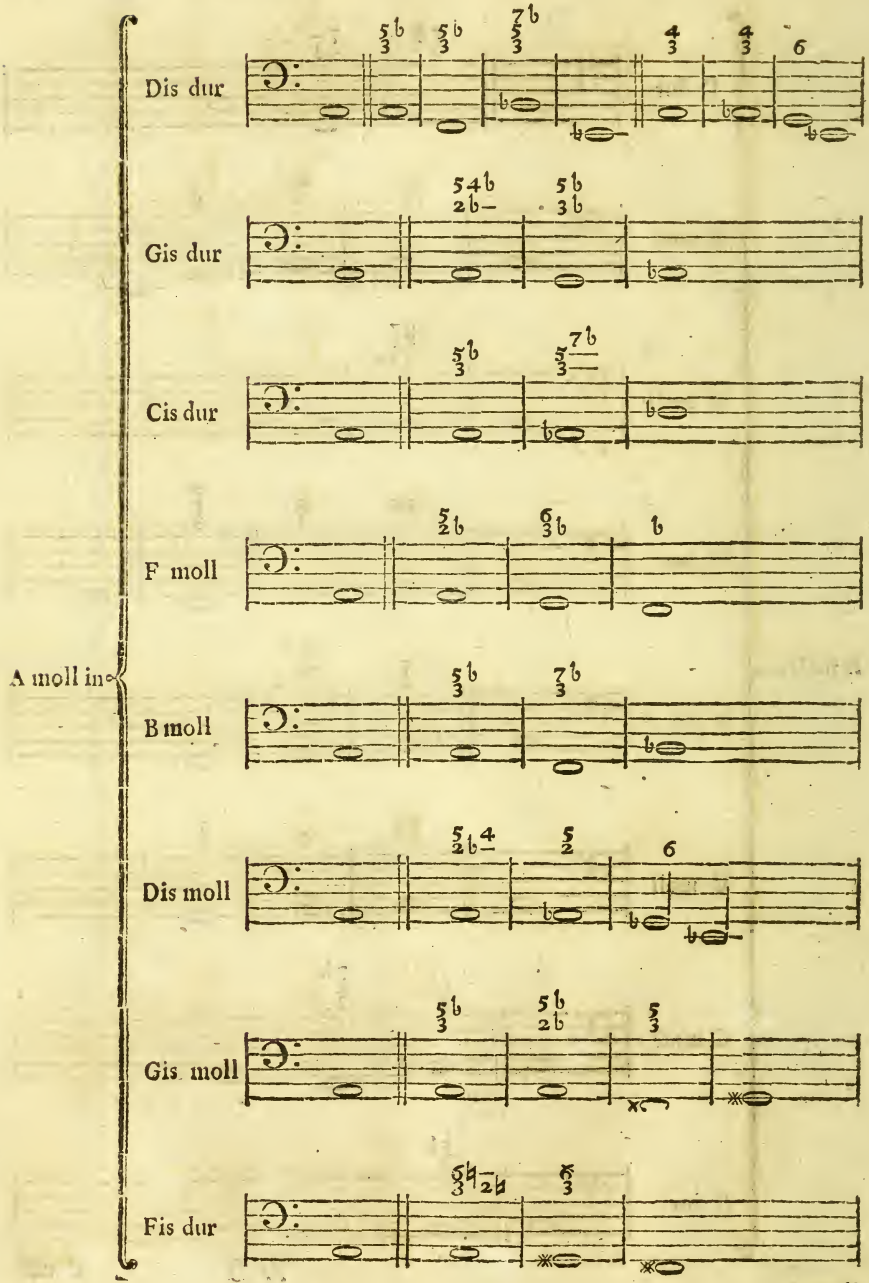

H dur
Dis moll
Cis moll
Fis dur
Gis moll in
E dur
H moll
Fis moll
A dur

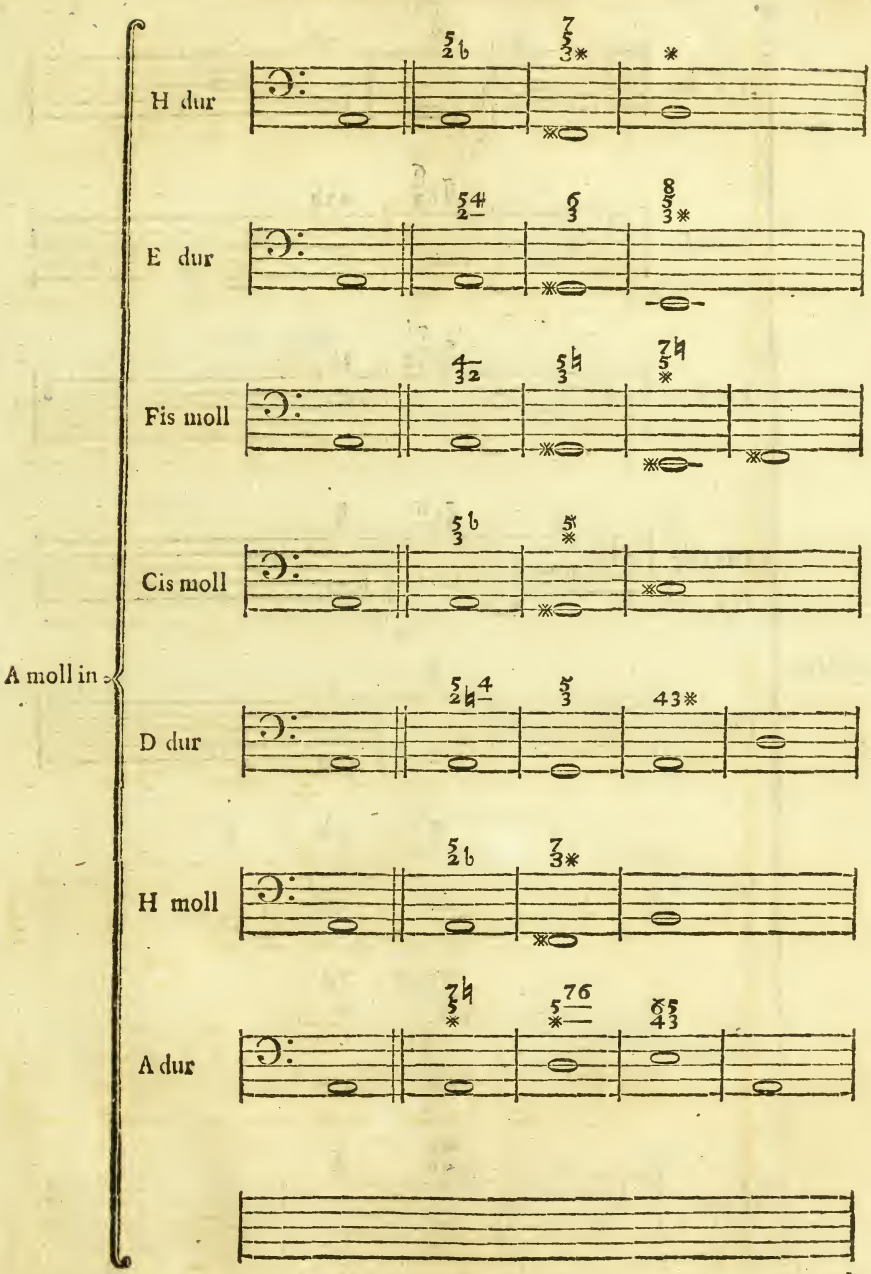
Gis

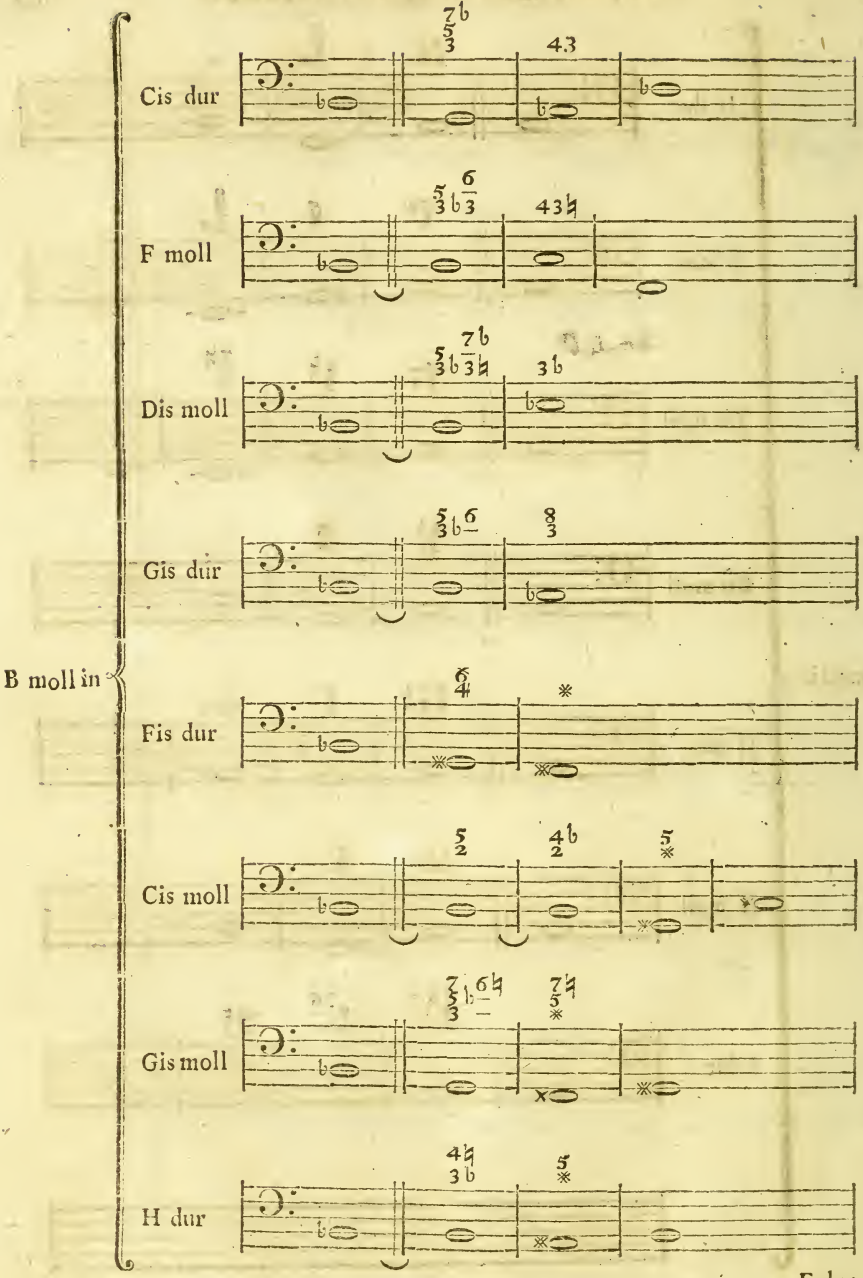

D dur
G dur
C dur
E moll
Gis moll in
A moll
D moll
G moll
F dur

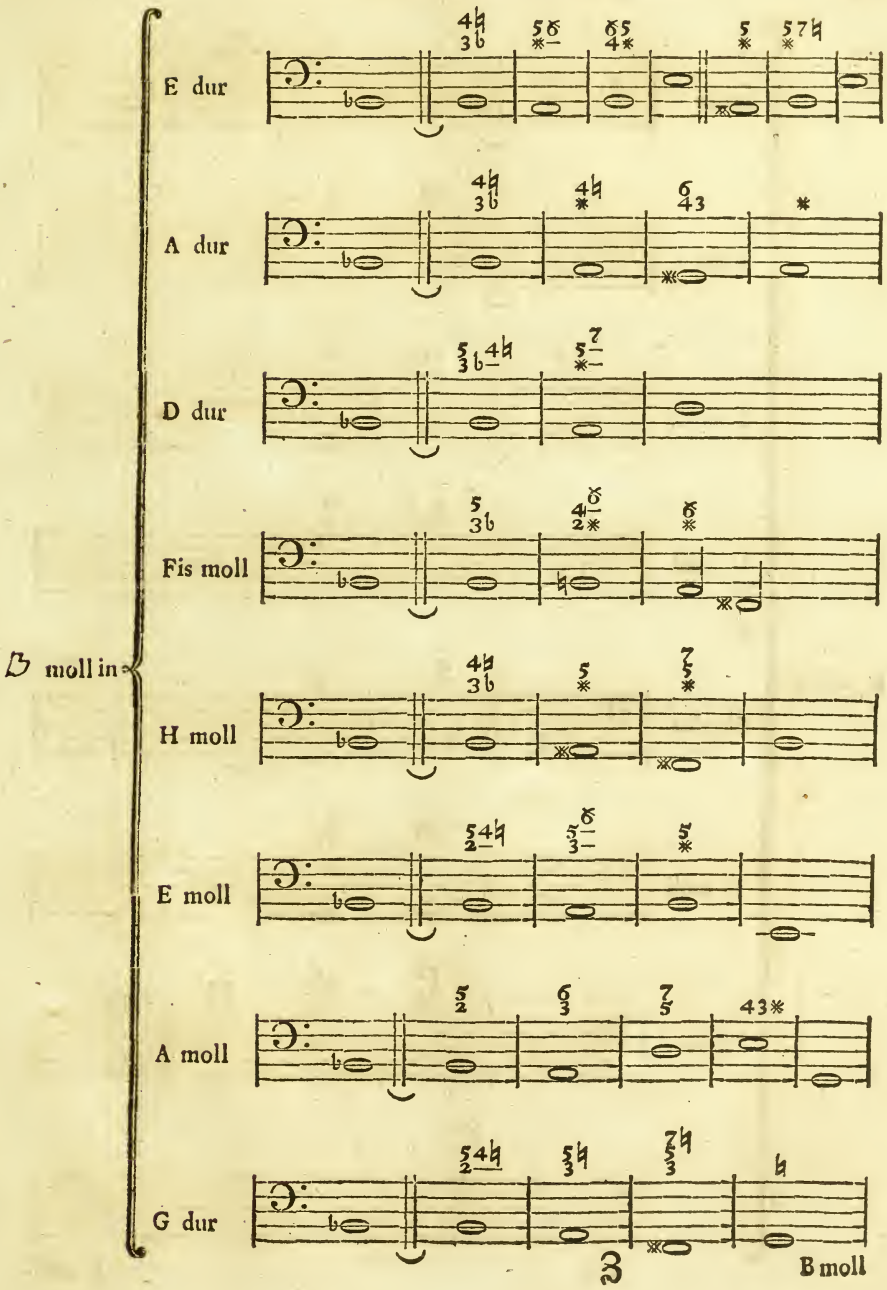

B dur
Dis dur
F moll
C moll
Gis moll in
Cis dur
B moll
Gis dur
A moll

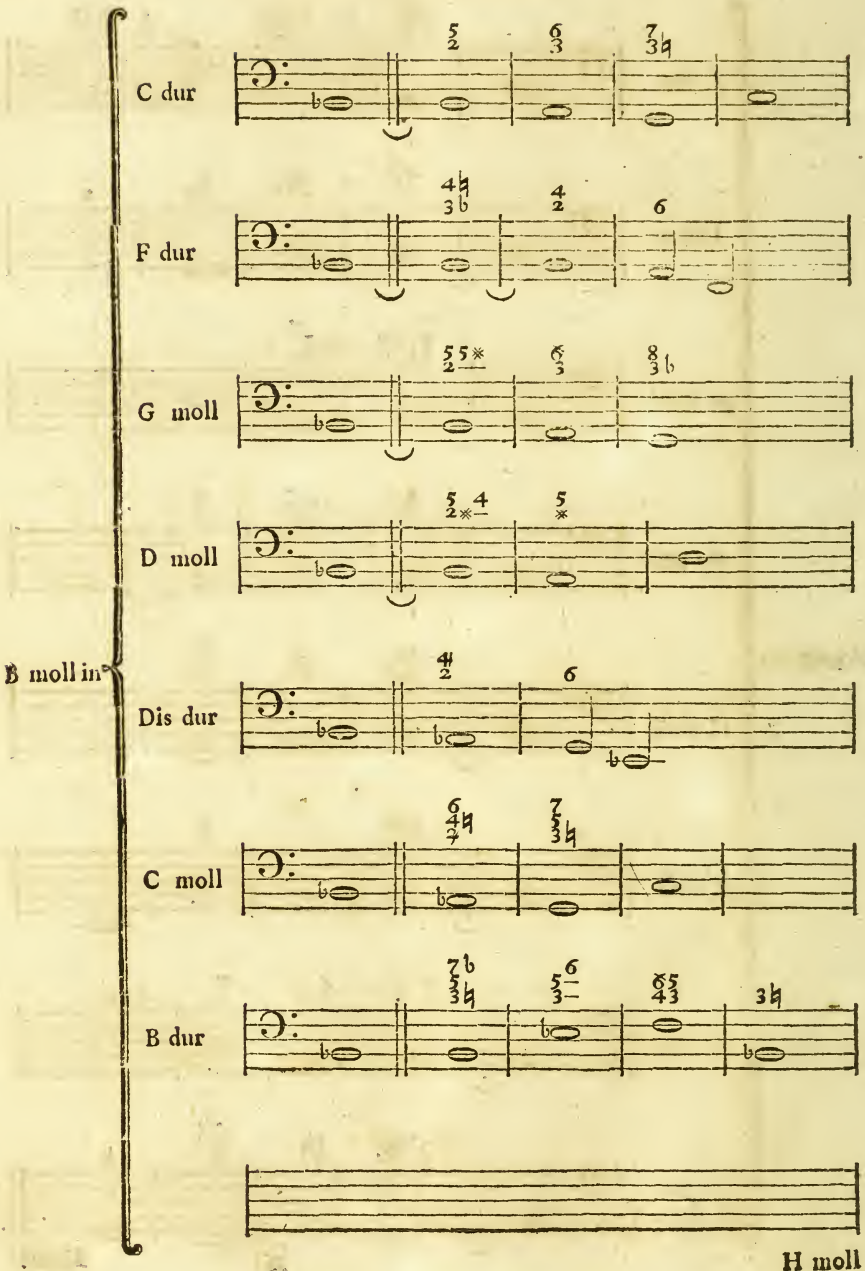

C dur
E moll
D moll
G dur
A moll in
F dur
C moll
G moll
B dur

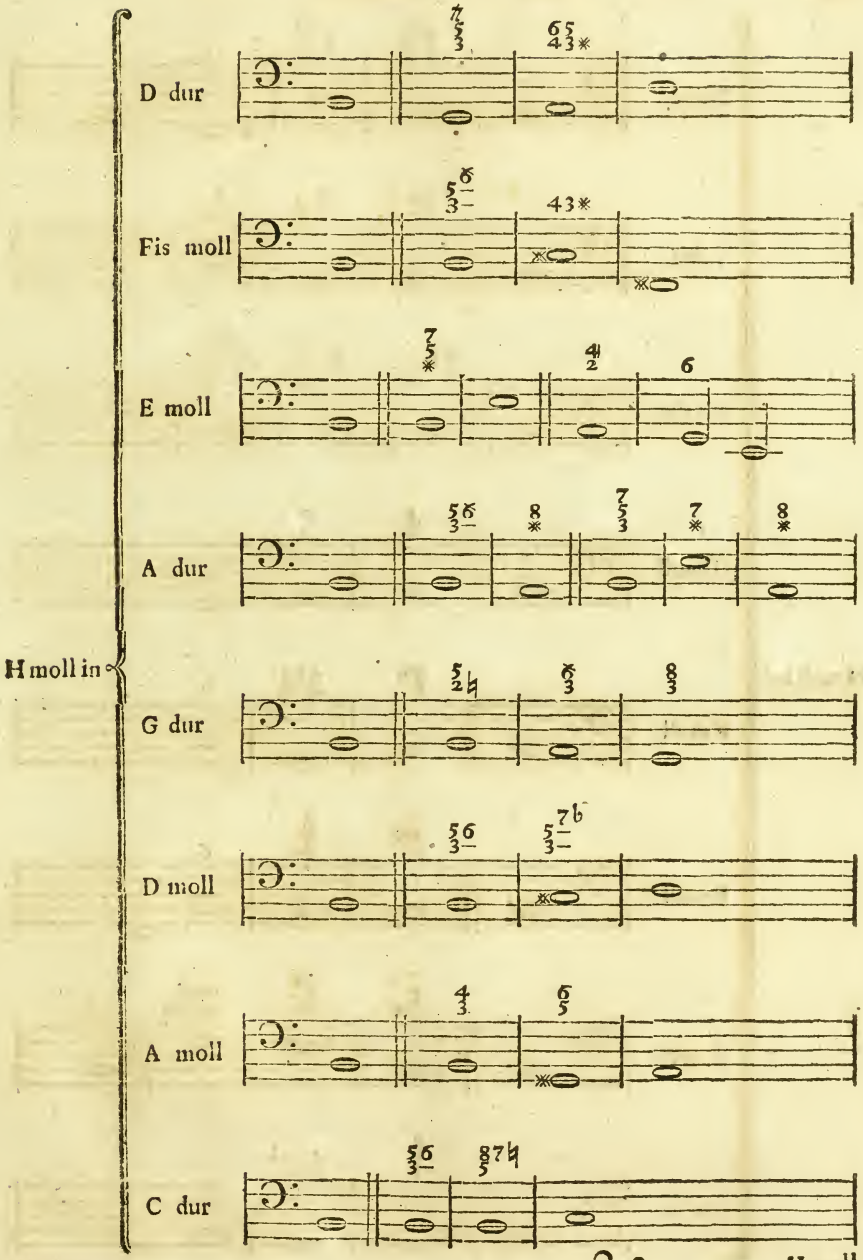

Dis dur
Gis dur
Cis dur
F moll
A moll in
B moll
Dis moll
Gis moll
Fis dur
A moll

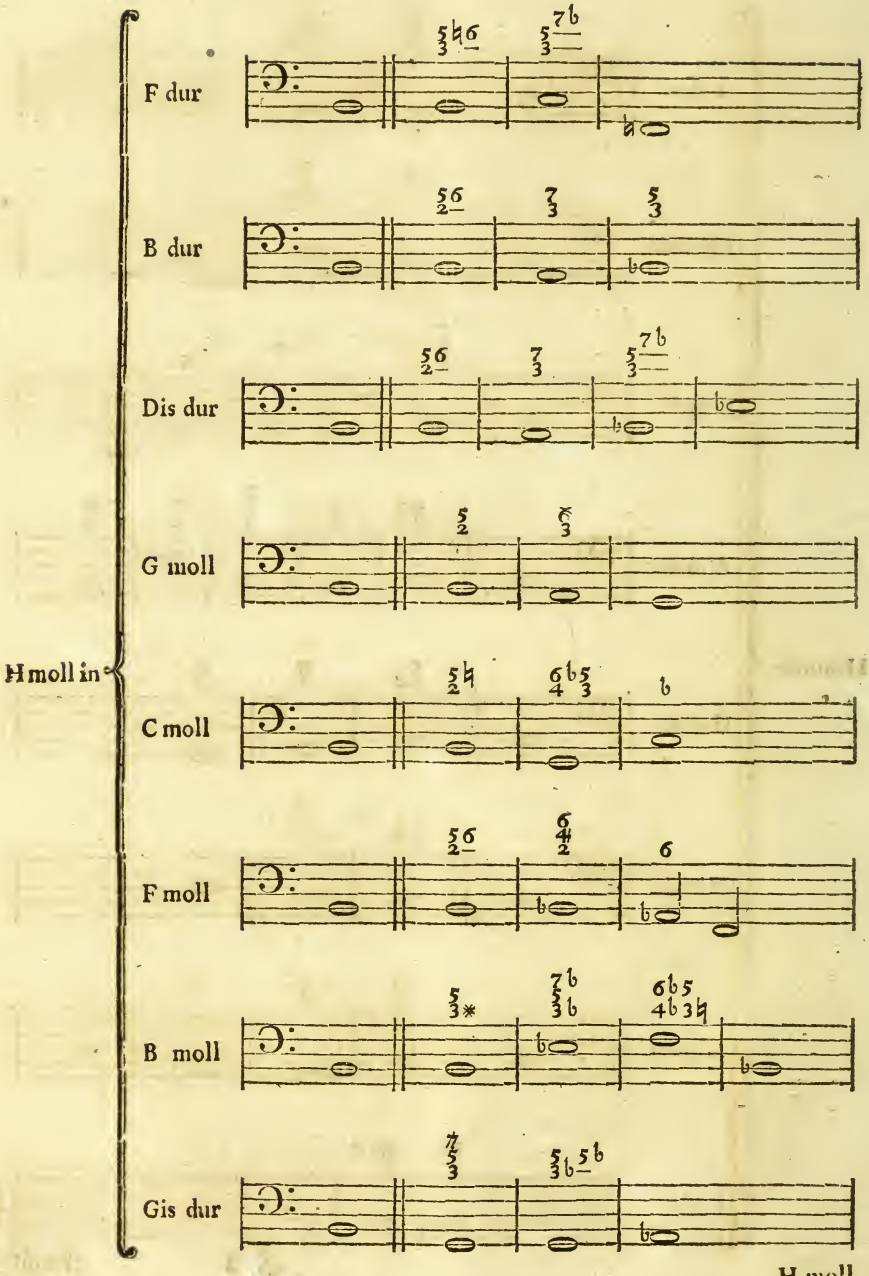

H dur
E dur
Fis moll
Cis moll
A moll in
D dur
H moll
A dur
A mol

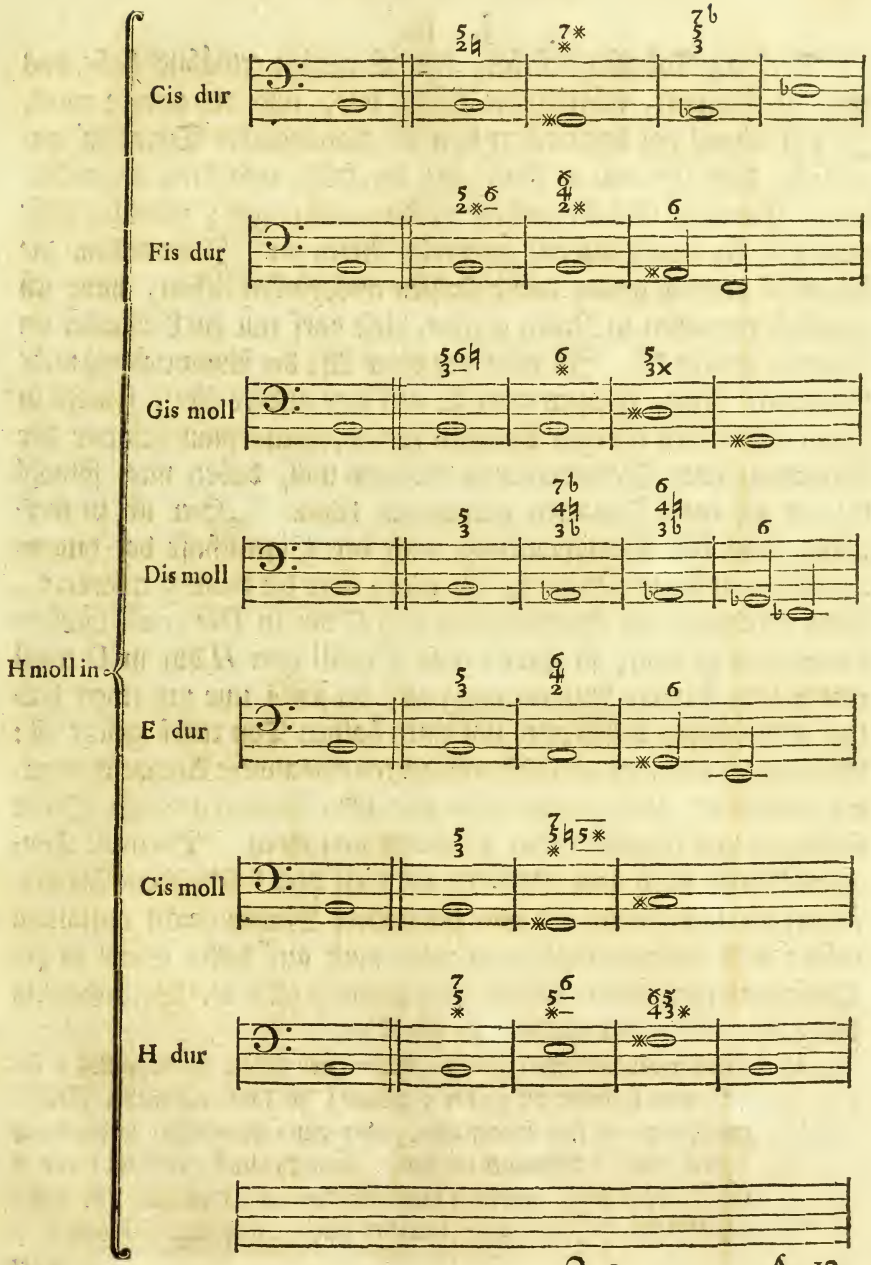

Cis dur
F moll
Dis moll
Gis dur
B moll in
Fis dur
Cis moll
Gis moll
H dur
E dur


E dur
A dur
D dur
Fis moll
B moll in H moll
E moll
A moll
G dur
B moll


C dur
F dur
G moll
D moll
B moll in
Dis dur
C moll
B dur
H moll


D dur
Fis moll
E moll
A dur
H moll in
G dur
D moll
A moll
C dur


F dur
B dur
Dis dur
G moll
H moll in
C moll
F moll
B moll
Gis dur
H moll


Cis dur
Fis dur
Gis moll
Dis moll
H moll in
E dur
Cis moll
H dur

§. 12.

Diese 24 Tabellen bestehen, wie ich vorhin erwähnet habe, aus zwey Urtonarten, nämlich die Hälfte dur, und die andere moll. Jede Urtonart hat demnach 11 von ihr transponirte Tonarten unter sich: diese sind nur in Ansehung der Höhe und Tiefe unterschieden. Eine jede Tabelle enthält 23 Ausweichungen; zuweilen trifft man eine Ausweichung auf zweyerley Arten an. Intervallen, die sich nicht deutlich genug durch Zahlen ausdrücken ließen, habe ich angeführtermaßen in Noten gesetzet, diese darf nur ein Liebhaber im Sopran greifen e). Ist man mit einer Art der Ausweichung nicht zufrieden: Nun, so kann man sie auf eine andere Art, sowohl in ihrer, als in den übrigen Tabellen finden, wenn man sich nur der Versetzung oder Transponirung bedienen will, dabey man sowohl die dur als moll Tonarten gebrauchen kann. „Hier ist zu mer„ken, daß die Transponirung nach der Eigenschaft der hinein„weichenden Tonart entweder die große oder die kleine 3 erfordert.„ Zum Exempel: die Ausweichung von *C* dur in *Dis* moll dünkete etwas hart zu seyn; so giebt *Cis* in *E* moll oder *H* dur in *D* moll eine andere Art der Ausweichung ab, da jenes nur um einen halben Ton höher, dieses aber um einen halben Ton tiefer gesetzt ist: Mithin darf man nur durch Transponiren eine andere Ausweichungsart aussuchen. Und so kann man mit allen übrigen an dieser Stelle stehenden und transponirten Tonarten verfahren. Die moll Tonarten können auch nach Belieben auf diese hier beschriebene Art verändert werden, wenn ein oder die andere Manier nicht anständig wäre: und solchergestalt kann man auch auf dieser Seite in der Versetzung fortfahren, wobey aber jederzeit auf die Veränderung der 3 oder 6 bey der Caden; zu sehen ist.

e) Hierunter gehören alle diejenigen Noten, vor welche ein doppeltes * stehet: wird hierüber die 3 oder 5 gesetzet; so kann die wahre Größe, zumal wenn es kein ordentlicher 3 oder 5ten-Accord ist, weder durch * noch durch b bestimmet werden. Zum Exempel: es stünde vor F ein gedoppeltes ×, wodurch dieser Ton um einen ganzen Ton höher gegriffen würde, und käme hierüber eine 3b zu stehen; so könnte diese Ziffer

Ziffer sowohl A als B bedeuten: wiederum eine simple 3 könnte sowohl B als H vorstellen, so, wie eine 3 *, auch auf A * H und H * zugleich deuten könnte. Mit der 5ten Ziffer ist es ebenfalls so beschaffen, daß sie sich bey einem unordentlichen 5ten-Accorde nach ihrer innern Größe schwerlich bestimmen lässet. Kommen sie beym heutigen Recitativstile vor, so werden sie durch ihre Oberstimme erkläret. Wenn ein mit b bezeichnete Note sich in * umkleidet; so kann die Größe ihrer bey sich führenden Harmonie auch nicht deutlich genug durch Zahlen ausgedrücket werden.

§. 13.

Zu Vermeidung aller möglichen Härte, habe ich mich hier und da, auch sogar der Grundtons-Accorde bedienet, um durch ihre Vermittelung weit entfernte Accorde zu vereinigen, wie dieses insonderheit, bey der Ausweichung von *C* dur in *C* moll zu ersehen ist. So eine Menge von Accorden aufzusetzen, und dennoch die öftere Transponirung zu vermeiden, hat vieles Nachsinnen erfordern müssen: dahero es wohl seyn kann, daß eine oder die andere Auflösung nicht so gut ausgefallen ist. Untersucht man hingegen ihren Grund, so wird er allezeit nach der Regel der harmonischen Auflösung richtig seyn. Diese besteht darinn: **Es solle bey der Ablösung eines Accordes, durch den außer Ordnung nachfolgenden Accord nur ein Intervall wegbleiben: die übrigen Intervallen sollen auf den fremden Accord mitgezogen und nach einander abgelöset werden.** Durch diese Regel empfindet das Ohr nur nach und nach eine Veränderung, indem die consonirenden Intervallen allgemach in dissonirende verwandelt werden, damit sie sich desto besser zu der Ablösung und nachheriger Auflösung in den fremden Grundtons-Accord anschicken können. Wer aber auch hiermit nicht zufrieden ist, den verweise ich auf das vorhergehende, nämlich auf die Transponirung der ein- oder der andern Tonart. Der Anfänger aber urtheile zuförderst nach dem Gehöre, sodenn auch nach den ihm bereits gegebenen Hauptregeln, die ihm jederzeit zum Grunde seines Präludirens, ja zu einer großen Anleitung in die Composition dienen können.

Das

Das X. Capitel.
Von dem Gebrauche und Nutzen der Tabellen.

§. 1.

Aus der Ansicht dieser Tabellen, wird ein jeder, der sich etwas in der musikalischen Republik umgesehen, gar leicht den Gebrauch und Nutzen begreifen können. Allein, da bishero mein Augenmerk nur vor die Anfänger des Generalbasses gerichtet war: so muß ich auch diesen zu Gefallen, alle Erleichterung beyzuschaffen bedacht seyn. Dieses soll nun in gegenwärtigen Capitel geschehen.

§. 2.

Man verlangte zu wissen: wie, mit wenigen Accorden, und ohne die geringste Ausschweifung, von *C* dur in *A* dur zu kommen wäre? dieses zu erfahren, giebt die erste Tabelle Gelegenheit. Hier darf man nur suchen, wo *C* dur in *A* dur befindlich ist: wo zuerst der *C* dur Accord, und darauf $\frac{4}{3}$ und $\frac{4}{2}$ auf dem *C* Ton folget, auf diesen kommt nachgehends die Umwendung des 5ten-Accordes von *A* dur. Dieser löset sich der Ordnung gemäß in dem neuen Grundtons-Accorde von *A* dur [a]). Wollte man von *Cis* dur in *C* dur ausweichen; so zeigt dieses die *Cis* dur Tabelle (in der Ordnung die zweyte) an. Hier findet sich unter der Anweisung von *Cis* dur in *C* dur, zuerst *Cis* dur selbst: nach diesem kommt *D* im Basse zu stehen mit den darüber gesetzten Zahlen $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{3}$, worauf der Grundtons-Accord *C* dur nachtritt. Wiederum: von *C* moll in *Fis* dur zu gehen, giebt die erste Tabelle der moll Tonarten zu erkennen. Hier werden die zwey ersteren oder untern Intervallen des *C* moll Accordes in * umgekleidet, nämlich in *H** und *D**, die 5 tritt um einen halben Ton tiefer in *Fis*, wodurch der unordentliche 4ten-Accord von *Fis* dur entspringet, nach welchen der

rechte

rechte 5ten-Accord der fremden Tonart nachfolget, und auf diesen tritt der fremde Grundtons-Accord ein. Noch ein Exempel: Sollte die Ausweichung von *D* moll in *Dis* moll verlangt werden: so kann man diese Ausweichung aus der dritten Tabelle der moll Tonarten erkennen. Hier läßt man zuerst den Grundtons-Accord *D* moll wie bey den vorhergehenden hören, nach diesem $\frac{5}{3}^{b}$, und sodenn der 5ten-Accord von *Dis* moll, und diesen Grundtons-Accord selbst.

a) Hier kann nicht der ordentliche 4ten-Accord von A dur erscheinen, indem nur zwey Intervallen von diesem Accorde anzutreffen sind, nämlich D und Fis. Die Ursache ist der Weite, die sich zwischen C dur und A dur befindet, zuzuschreiben. Bey diesen Mittels-Accorden ist sowohl auf die Intervallen des vorhergehenden als des nachfolgenden Accordes zu sehen, insonderheit sollen jene mit diesen wohl abgewechselt und aufgelöset werden. Ist nun die fremde Tonart gar zu weit von der angefangenen Tonart entfernet; so kann die Harmonie des 4ten-Accordes nicht erscheinen, sondern nur ein Theil davon. Der fremde 5ten-Accord, oder dessen Umwendung hat auch zuweilen die Stelle des 4ten-Accordes ersetzen müssen, bloß um die Weite und das Gehör zu befriedigen.

§. 3.

Aus diesen hier gezeigten vier Exempeln läßt sich schon zur Gnüge erkennen, wie diese Tabellen zu gebrauchen sind [b]). Der Nutzen wird einem jeden leichtlich unter die Augen fallen, wenn er alle nur mögliche Harmonien bey einander siehet, durch deren Durchgehung er sich den Weg zur völligen Besitzung der Harmonie bahnen kann, so, daß nachgehends die Töne oder Noten nicht mehr über ihn, sondern er über sie zu befehlen hat. Man erlernt alle fremde Gänge: ja die allerkünstlichsten Sätze, die wenigen bekannt, werden hier aufgedecket. Wie man denn von dieser Art verschiedene in den berühmten bachischen Werken antrifft, worinn die Verwandelung eines liegenden bekreuzten Accordes in b und wiederum mit b in * versetzt, angetroffen wird, da die unvermuthete Aufschließung und Eintretung des fremden Grundtons-

Accordes, dererſt dem Ohr den Betrug entdecket. Man weiß, daß ſie nach den Regeln des Gehörs als der Compoſition erlaubt ſind.

b) Hierbey iſt noch zu merken, daß der Zurückgang auf eben dieſe Art geſchieht, nämlich: Das erſte Exempel geht von C in A dur; will man zurück, ſo ſucht man die A dur Tabelle, wo der Gang von A dur in C dur zu finden iſt. u. ſ. w.

§. 4.

Ferner iſt im Anfange der erſteren 6 Tonarten die Verwandſchaft in Acht genommen worden, ſo, daß ein Anfänger gleichfalls eine Wiederholung des vorgehenden findet. Auch bey dieſer Hineinweichung findet man, wie ähnlich und wie genau der Grundtons-Accord mit dem fremden 4ten- oder 5ten-Accorde anhänget, und daß dieſes aus keiner andern Urſache geſchieht: als wegen der ſo nahen Anverwandſchaft, wie dieſes der *C* dur Accord und der 4ten-Accord von *G* dur zu erkennen giebt: desgleichen, der 5ten-Accord von *F* dur, ſieht er nicht dem Grundtons-Accorde *C* dur ſehr ähnlich? wiederum die Umwendung des 5ten-Accordes von *D* dur oder *D* moll beſitzt auch ziemliche Gleichheit, da *C* in *Cis* verwandelt *E* und *G* beybehält. Der 4ten-Accord von *E* moll hat auch zwey Accorde, die in dem *C* dur Accorde anzutreffen ſind, nämlich C und *E*. Desgleichen der Grundtons-Accord *A* moll beſitzt auch zwey Intervallen, die *C* dur hat. Aus dieſem allen erhellet klärlich, daß die Natur es bereits ſo gefüget, daß dieſe Ausweichungen die nächſten an *C* dur ſeyn ſollen, um ihm ſeinen Geſang auszuführen, ja die ſchier ihn bis ans Ende bekleiden ſollen.

§. 5.

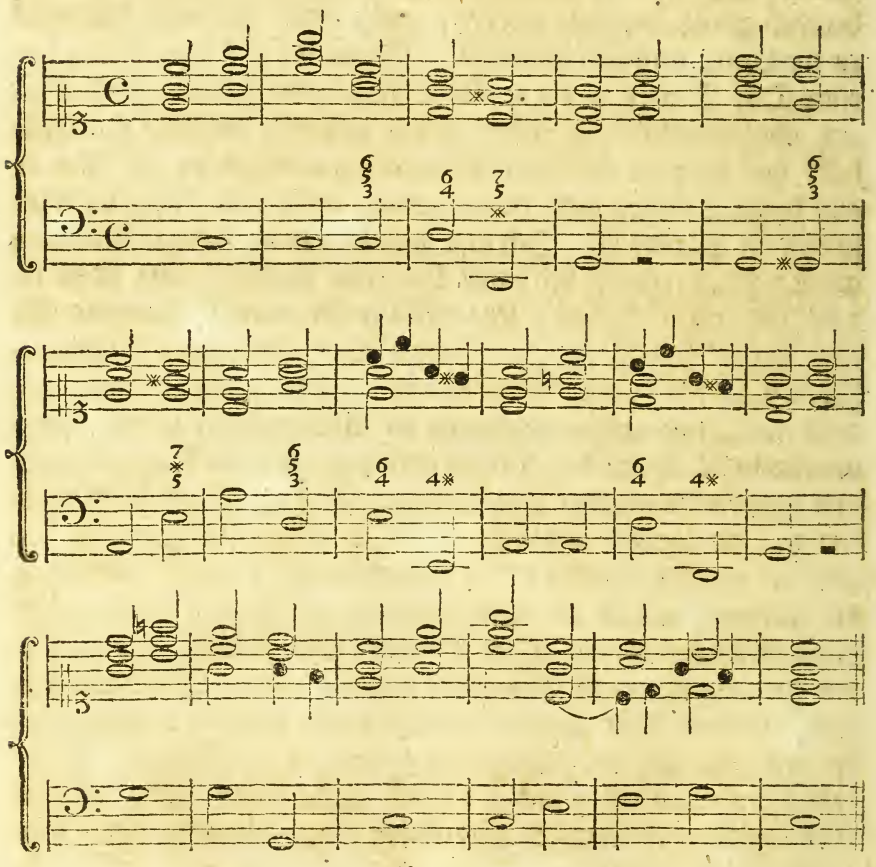
Der Hauptnutzen iſt derjenige: „daß ein angehender Organiſt „im Präludiren ſich in allerley Tonarten wenden, und dennoch ge„ſchwind wiederum zurück in die anhebende Tonart der Muſik oder „des Chorals gehen könne„. Was dieſes vor ein Vortheil ſey, wiſſen diejenigen am beſten, die eine Probe bey Antretung eines ſolchen Dienſtes ſollen ablegen: da ihnen vielmals etliche Choräle

nach

nach einander zu schlagen, aufgegeben wird, wo der eine um einen halben Ton transponirt werden solle. Desgleichen bey Kirchenmusiken, da ist diese Wissenschaft unentbehrlich; sie ist auch ein Haupttheil der Composition, da eine geschickte und unvermuthete Ausweichung sowohl in die nahen als entfernten Tonarten nicht einen geringen Antheil an der musikalischen Schönheit hat. Ich glaube, daß in diesen Tabellen das Ausweichen in alle Tonarten deutlich genug angezeigt worden, und nichts, um diesen Endzweck zu erreichen, vergessen geblieben. Sogar der so seltene Gang, von einer Dur Tonart in die nemliche Namensverwandte moll Tonart, oder umgekehrt, zu gehen, ist hier angezeigt worden c). Endlich, will auch ein Anfänger Präludien herausziehen; so kann er aus diesen Tabellen mehr herausziehen, als er sein Lebtag durchzuspielen im Stande ist. Ich will auch hievon noch einige Anleitung geben: Man erwähle sich einen Ton zum Anfang, und suche sodenn seine eigene Tabelle, setze diesen anhebenden Grundtons-Accord auf ein Papier, schreibe seine erste Ausweichung mit den sämmtlichen Accorden hinzu, schlage sodenn die Tabelle des neuen Grundtons nach, und schreibe wiederum die Ausweichung in die zweyte anverwandte Tonart der ersteren oder angefangenen Tonart heraus, und zum vorhergehenden hinzu gesetzet, so ist ein kleines Präludium fertig. Verlangt man wieder zurück zu gehen, so giebt die Tabelle der letzteren Tonart hierzu Gelegenheit an handen, indem man die Ausweichung in die erste ausgetretene Tonart herausziehet; Nach diesen findet man in der Tabelle dieser Tonart, wie wiederum zur angefangenen Tonart zu gelangen sey. Die Verlängerung und doch nicht weitere Fortschreitung geschieht: wenn man die drey Accorde des anhebenden Grundtons durchgehet, sodenn bald die 3, bald die 5 und 8 in der Höhe hören lässet. Dieses kann auch durchgehends beobachtet werden. Benstehendes Exempel ist vernehmlicher:

c) Es ist dieses ein Fall, der selten vorkommt. Denn diejenigen Melodien, die bald dur, bald moll gesetzet werden, dergleichen man heutiges Ta-

ges im dreyfachen Stile antrifft, geschehen selten, daß eine ordentliche Durchbrechung oder Auflösung vorher gehet, sondern, wenn die Melodie mit der großen 3 des Grundtons-Accordes bis an den ersten Abschnitt oder Pause gebracht worden; so folgt sogleich diese nemliche Melodie in der weichen Tonart nach, ohne daß dazwischen eine Auflösung geschehen ist. In Fugen, Messen ꝛc. möchte es noch anzutreffen seyn. Desgleichen zum Präludiren kann diese Art mit Nutzen gebraucht werden.



§. 6.

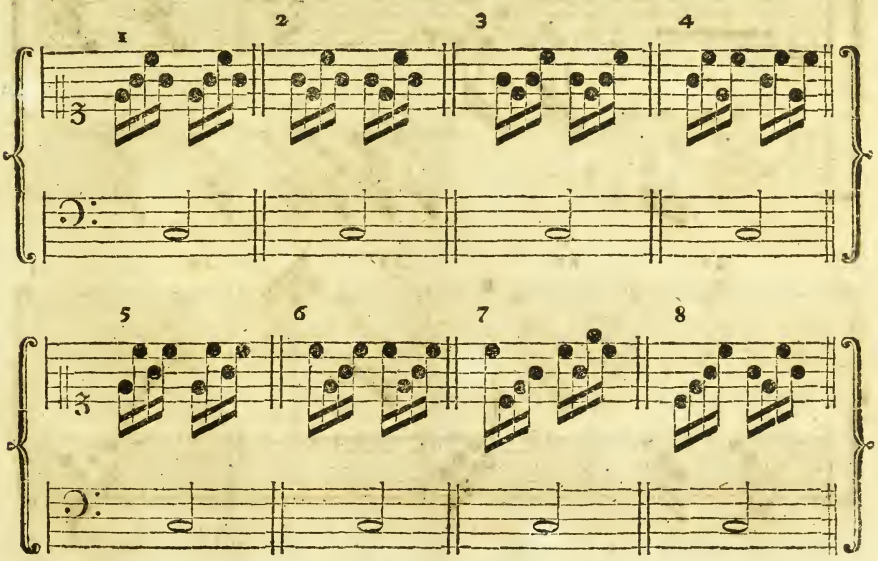
Alle Accorde dieses Exempels sind aus der *C* dur, *G* dur und *A* moll Tabelle entlehnet. Auf diese Art kann man sich Präludien

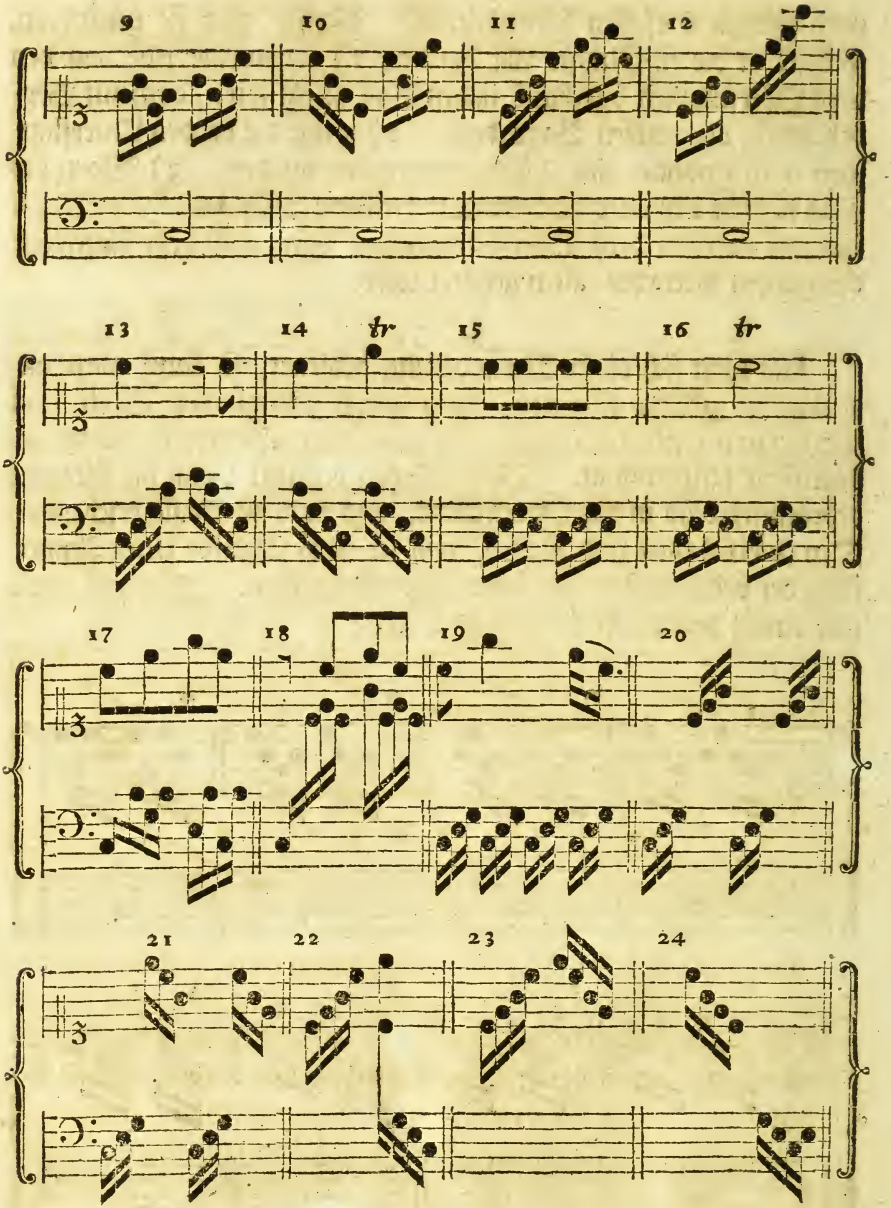
nach

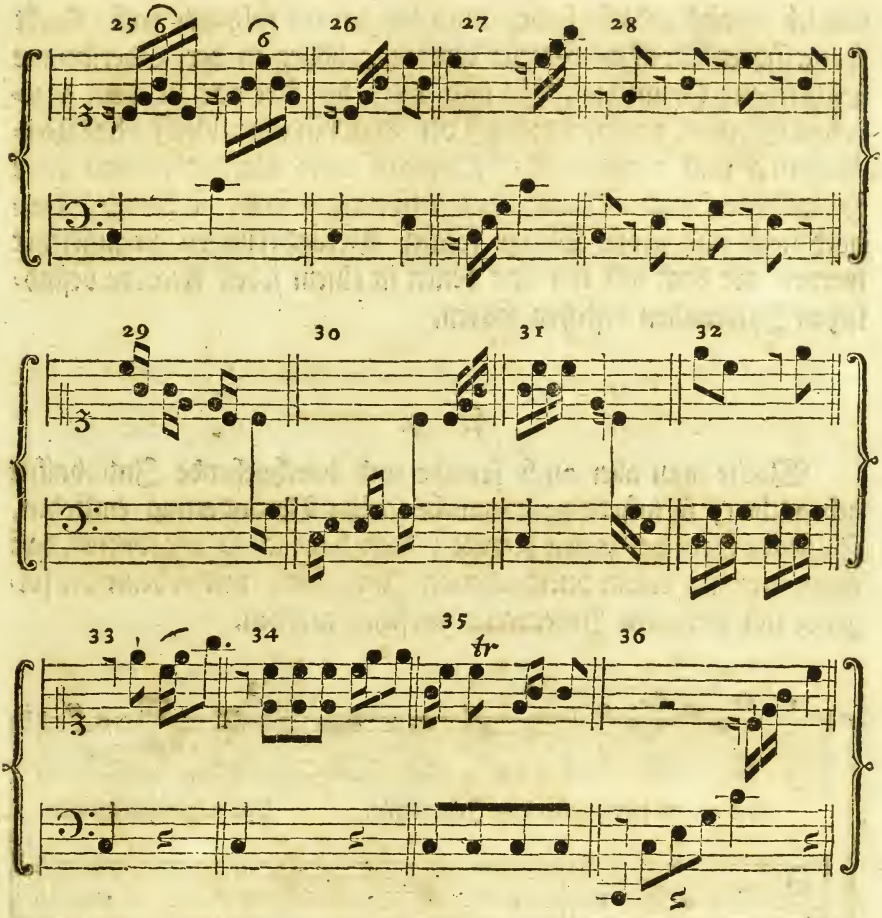
nach eigenen Gefallen herausziehen. Wollte man sie verändern, so bestehet die einfältigste Art darinn: 1) wenn eine jede von den drey Oberstimmen durchaus in den Baß gesetzt wird, doch mit Beybehaltung der letztern Baßcadenz. 2) wenn die beyden Unterstimmen nach einander eine 8 höher angegeben werden. 3) Wenn der Baß allezeit vor oder nach der Oberstimme anschlägt. 4) Wenn eine jede von den drey Oberstimmen vor oder nach dem Anschlage des ganzen Accordes allein gehöret wird.

§. 7.

Hat man sich dieser Veränderung bedienet, so kann man allgemach zu größern schreiten, die zugleich genugsamen Stoff zum Verlängern darbieten, wenn auch kein anderes Intervall als die inbegriffene hinzukommt. Diese bestehen darinn: wenn die Accorde gebrochen, bald in der Oberstimme, und bald im Baße erscheinen. Den Unerfahrnen zum Besten, will ich noch folgende kleine Anweisung der bekanntesten Veränderungen hinzusetzen. Jede soll etwa aus einem halben Tackte bestehen; als:




9
10
11
12
13
14
tr
15
16
tr
17
18
19
20
21
22
23
24



§. 8.

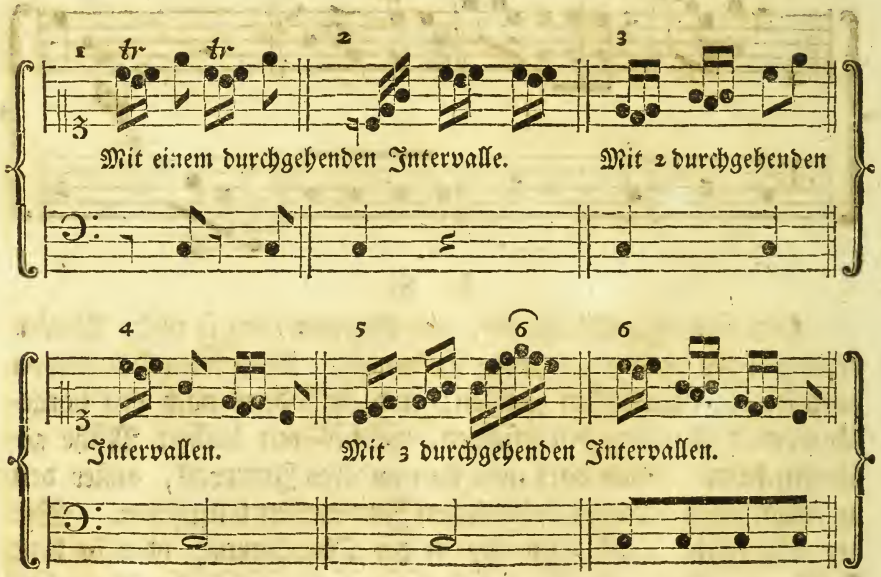
Hier sind 36 halbe Täckte, als Anzeigen eben so vieler Veränderungen des vorhin gegebenen Exempels. Man kann sich hievon nach seinem Gutdünken wählen, und sie sodenn nach den vorgeschriebenen Accorden durchführen, welches mit leichter Mühe geschehen kann. Auch darf man kein anderes Intervall, außer den in einem jeden Accorde befindlichen Intervallen hinzusetzen. Wie der erste halbe Tackt entweder in der Oberstimme, oder in dem Basse gebrochen, oder sonst gesetzt worden, auf solche Art wird,

wie

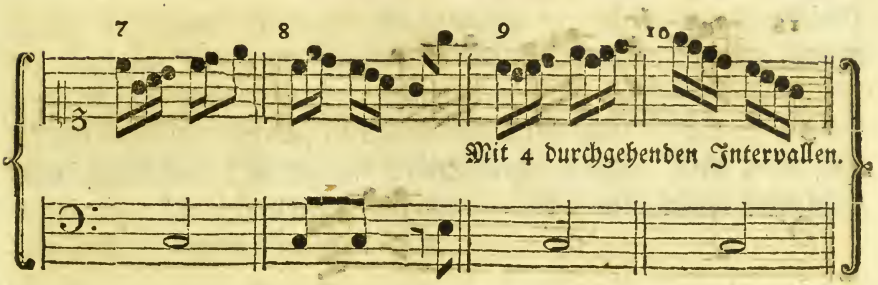
wie ich bereits gedacht habe, auch der darauf folgende halbe Tackt fortgeführet, doch wird dieser um eine 3 höher in der Oberstimme geschrieben; (denn die Höhe und Tiefe der Accorde in dem gegebenen Exempel beweiset dieses) der Baß hingegen bleibt ohne Veränderung und unverrückt. Obgleich diese Veränderungen ohne Hinzusetzen fremder Intervallen entsprungen sind; so könnten dennoch noch eine große Menge solcher Veränderungen hinzugesetzet werden, die doch alle nur aus denen in einem jeden Accorde befindlichen Intervallen bestehen sollten.

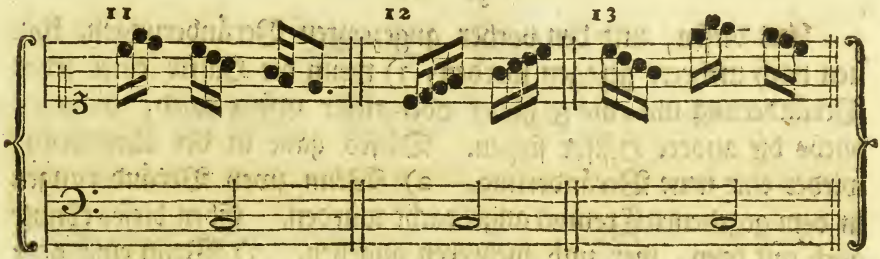
§. 9.

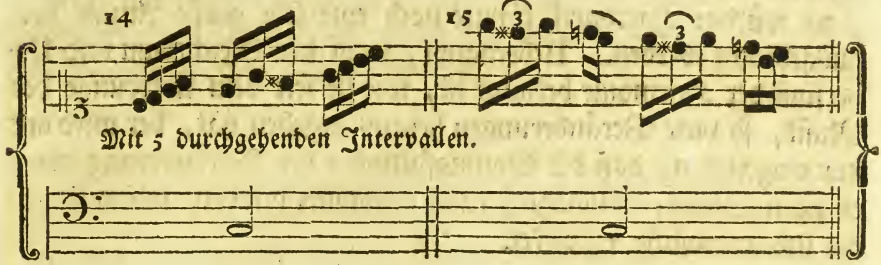
Wollte man aber auch fremde und durchgehende Intervallen gebrauchen; so würde noch manche schöne Veränderung entstehen. Folgende Exempel zeigen hiervon; diese habe ich so angeordnet, daß einige nur mit einem durchgehenden Intervalle, und sodenn die folgende mit mehreren Intervallen versehen worden.

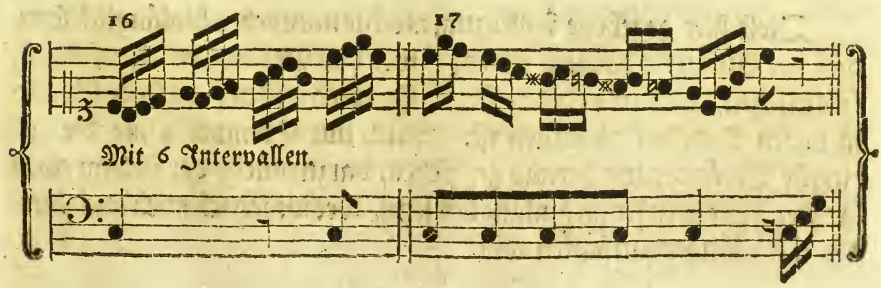


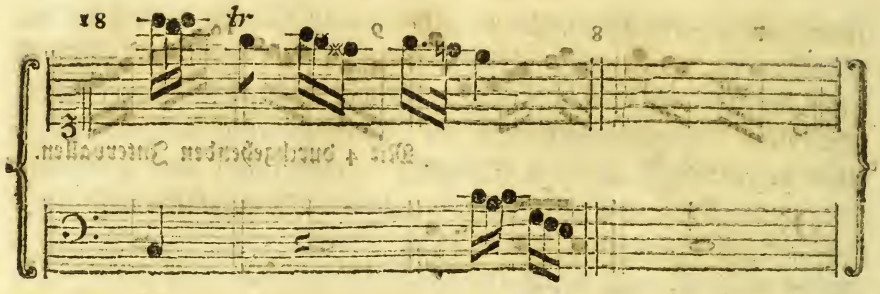
Mit


7
8
9
10
Mit 4 durchgehenden Intervallen.


11
12
13


14
15
Mit 5 durchgehenden Intervallen.


16
17
Mit 6 Intervallen.



§. 10.

Aus diesen, und den vorher angezeigten Veränderungen, können noch mehrere gezogen werden, 1) wenn die Hälfte einer jeden Veränderung um eine 8 höher oder tiefer gesetzt wird, hingegen bliebe die andere Hälfte stehen. Dieses gäbe in der Umkehrung wieder eine neue Veränderung. 2) Wenn zwey Veränderungen in dem gegebenen Exempel angebracht würden. Eben dieses könnte auch mit drey, vier und mehreren angehen. 3) Wenn eine oder mehrere von den ersteren mit diesen Veränderungen zusammen gezogen würde: Hierdurch könnte noch eine sehr große Anzahl herausgebracht werden. Ueberhaupt, wem der Reichthum und Ueberfluß der Harmonie bekannt ist, wie sie seit dem Ursprunge der Musik, so viele Veränderungen heraus gegeben hat, der wird mir nur eingestehen, daß die Mannigfaltigkeit der Veränderung eines einzigen Satzes, ohnmöglich kann bestimmet werden, indem sie sich bis ins unendliche erstrecket.

§. 11.

Diese hier gegebene Anleitung möchte nunmehro hinlänglich seyn, daß ein Anfänger daraus erlerne: wie das Präludiren anzufangen, fortzusetzen, und zu endigen sey. Er wird wissen; daß der Grund in diesen Tabellen zu suchen ist. Auch nur Exempel ohne die geringste Veränderung heraus zu ziehen, darzu würde der Raum eines großen Folianten kaum hinlänglich seyn, weswegen ich mich auch hierbey nicht länger aufhalten will.

§. 12.

§. 12.

Hat ein Anfänger sich diese Tabellen bekannt gemacht: hat er verschiedene Präludien herausgezogen; diese nachgehends in der Ober- und Unterstimme zu verändern getrachtet; so hat er bereits einen ziemlichen Sprung zur Composition gethan, und wird ihm der zweyte Theil von der Composition, selbst nicht fremd mehr dünken. Auch dieser Nutzen ist groß.

Das XI. Capitel.

Vom Accompagniren.

§. 1.

Bey der vollkommenen praktischen Ausübung des General-Basses hat man dreyerley Arten zu wissen nöthig: 1) die simple oder gemeine; 2) die natürliche, oder die der Eigenschaft einer Melodie oder eines Stücks am nächsten kommt. 3) Die künstliche oder zusammengesetzte.

§. 2.

Die erste von diesen dreyen ist die leichteste. Sie wird bey Solo, Trio, Concerto, Arien ꝛc. gebraucht. Der andern bedienet man sich bey Recitativen, desgleichen wenn die Oberstimme lange Noten mit wenig Gesang führet [a]) Die dritte Gattung bleibt nur einem geschickten Meister und Componisten eigen. Sie bestehet aber eigentlich darinn: dem obern Gesang entweder durch Nachahmen, oder durch die zweyte Stimmeführung aufzuhelfen. Diese Art ist bey allen schwach besetzten, oder aus wenig Stimmen bestehenden Sachen zu gebrauchen. Eine gute Bespielung und Nachahmung der Melodie, nebst den gehörigen Zierrathen trägt hier sehr vieles bey, um die Vollstimmigkeit zu erhalten, und den, bey ein- oder der andern Stimme entstehenden Fehler auszubessern.

Ueberhaupt, diese Art ist geschickt, das Gleichgewicht zu halten. Sie ist aber selten gut anzutreffen.

a) Hieher gehört die Berechnung der Accorde, sowohl in der Ober- als Unterstimme, wie dieses bey den Veränderungen des vorhergehenden Capitels zu ersehen ist.

§. 3.

Die simple oder gemeine Bespielung des General-Basses wird erlangt: wenn man sich bemühet, den musikalischen Dreyklang jederzeit hören zu laßen; sehr wenige Fälle sind hier ausgenommen b). Zu Vermeidung der so verhaßten 5 und 8ten Folge dienet: die rechte Hand in dem Raume einer völligen 8 durchaus liegen zu lassen; sich daraus nicht bewegen, es geschähe denn: daß beyde Hände so nahe zusammen geriethen, daß dadurch die ganze Lage der rechten Hand um ein- oder höchstens um 2 Töne höher gerückt müßte werden. In diesem Falle ist es erlaubt. Desgleichen ist folgende Hauptregel noch in acht zu nehmen: **Bey der Bespielung des Generalbasses soll man jederzeit ein bis zwey Intervallen von einem Accorde auf den andern ziehen.** Diese Regel kann bey allen ungekünstelt- und natürlich gesetzten Stücken in Acht genommen werden. Bey andern möchte diese Regel, jedoch selten, eine Ausnahme leiden. Beym Gebrauche dieser Regel mag man wohl, insonderheit bey vollstimmigen Sachen, 5 und 8 in der Mitte der rechten Hand mitgreifen. Nur ist hierbey sehr Achtung zu geben: daß die äußersten Stimmen rein bleiben, nämlich: daß keine zwey 5 oder zwey 8en bey beyden kleinen Fingern „der Hände, oder bey der allerhöchsten und ganz untersten „Stimme entstehen. Die Gegenbewegung ist beym Accompagniren höchst nöthig, die bestehet darinn: wenn der Baß „hinauf steiget, die äußerste oder höchste Stimme ihm entgegen gehet; desgleichen will der Baß tiefer gehen, so gehet die höchste „Stimme höher. Bey der 6ten oder 3 Folge mögen beyde Hände „so lange diese dauren, hinauf- oder herunter gehen.„ Doch, es müssen

müssen die drey Haupt-Accorde und ihre Umwendungen auch hier den Ausschlag geben.

b) Wenn beyde Hände so nahe zusammen gerathen, daß ein Intervall muß ausgelassen werden. Oder, der Componist wollte die bloße Baßstimme ohne Begleitung der Oberstimmen hören laßen. Zuweilen geschiehts auch, absonderlich in Kirchensachen, daß nur die 3 mitgehen darf.

§. 4.

Es ist eine besondere Schönheit des Accompagnirens, wenn man die Accorde ganz deutlich, ohne Zierrathen oder Brechung derselben hören läßt: es sey denn, daß eine kurze Pause erfolgte, unter deren Zeitraum, die rechte Hand die Harmonie des darauf kommenden Basses anschläget. Die geschwinde Aufhebung der Hände, damit die Töne nicht nachsingen können, ist auch anzurathen. Zu Verstärkung der Baßstimme kann man den Baß in 8en hören laßen. Doch läßt sich dieses nicht überall anbringen, insonderheit bey Sprüngen und Laufwerk.

§. 5.

Die starke Vollstimmigkeit, wenn nämlich beyde Hände den ganzen Accord greifen, kommt hier selten vor, es wäre denn, um eines besondern Ausdrucks, oder bey einem musikalischen Ausrufungszeichen c)! Dieses geschieht: wenn alle Stimmen zu gleicher Zeit, und zwar in der Hälfte eines Stücks, auch wohl sonsten, stillschweigen. In beyden Fällen kann man so viel greifen, als beyde Hände fassen mögen, und sodenn warten: ob die Oberstimme einen Triller oder Laufwerk auf der stillliegenden Note annoch hören läßet, da denn der Accompagnist den Accord geschwind nachschlägt, und zwar durch eine behende Brechung oder hinter einander Anschlagung aller Intervallen, die zum Accorde gehören. Man muß aber wohl Acht geben: ob der Sänger oder der Instrumentist nicht sogleich nach dem Laufwerke, in die fortgehende Melodie einfället, da-

mit dieſe Anſchlagung oder Brechung nicht zur Unzeit geſchehen möchte.

c) Beyde Fälle ſind beſonders in Acht zu nehmen. Erſterer Fall wird erkannt: wenn der Componiſt eine beſondere Diſſonanz angebracht hat. Zum Exempel: die Oberſtimme und der Baß hätten jede eine 4tels Note auszuhalten, wo Forte, oder wohl gar das gedoppelte Forte beygeſetzt wäre. Man wird dieſes in den Werken berühmter Meiſter antreffen. Oft geſchiehts auch, daß der Sänger oder Inſtrumentiſt dergleichen ſtarkes Forte über einer Note hören läßt: dieſes ſoll der Accompagniſt auch zu vermehren bedacht ſeyn. Doch gehört hierzu eine feine Beurtheilungskraft. Letzterer Fall wird an dem Zeichen ⊱ erkannt. Hierbey kann die Vollſtimmigkeit auch angewendet werden: das übrige habe ich oben angewieſen.

§. 6.

„Es iſt ſehr vieles daran gelegen, daß der Accompagniſt auf „das Forte und Piano fleißig Achtung gebe, wozu ihm zwar der „Sänger, oder Inſtrumentiſt, wenn er geſchickt iſt, die beſte Ge„legenheit zeiget: Allein, es finden ſich Gänge, wo der General„baß durch Ab- und Zugeben des Forte und Piano, nicht wenig „zur Schönheit der Oberſtimme beytragen kann. Nur iſt das „Nachſchlagen der Accorde: das vermeintliche Nachahmen der „Oberſtimme: die unnöthigen Triller, Mordanten, und andere „eingebildete Zierrathen, verdrießlich, ja äußerſt zu meiden. Ein „reines deutliches Anſchlagen der Accorde, geſchwindes Abſetzen „derſelben, eine nicht gar zu öftere Verrück- oder Verſetzung der „rechten Hand, und endlich eine genaue Achtgebung auf das Forte „und Piano:„ Dieſe ſind ſo zu reden, die weſentlichen Haupttheile des Accompagnirens; und werden von allen Verſtändigen geliebt und gelobt, ſo wie jene verabſcheuet werden.

§. 7.

Vollſtändige Accorde ſind den leeren oder mangelhaften vorzuziehen. Es geſchieht zwar auch, daß, zum Exempel, die Oberſtimme durch eine zärtliche, ſingende aber ſchwache Stimme, dem Accom-

Accompagnisten Gelegenheit giebt, die Vollstimmigkeit in etwas abzulegen, so lange als das zärtliche Piano währet. Allein, diese Ablegung gehört vor einen Meister, der da wisse, welche Intervallen er wegzulaßen habe. Doch dienet zur Nachricht, daß diejenigen Intervallen, die die Oberstimme in der Melodie besitzt, in obigen Falle ausgelassen werden können. Eine gute Beurtheilungskraft wird auch hier das Beste thun. Es giebt zwar viele, die diese Regel gar zu streng beobachten. Sie gebrauchen öfters nur einen Finger der rechten Hand um die Harmonie vorzustellen. Kommts zur Vollstimmigkeit; so bedienen sie sich zweyer Finger, niemals aber dreyer Finger, es sey denn, bey dem letzten Accorde eines Stücks. Vor dergleichen groben Schnitzern soll man sich hüten. Sie rühren vielmals von den Lehrstunden her, und entspringen aus einem gar zu hart gegebenen Gesetze: keine zwey auf einander folgende 5 und 8en ohne Ausnahme in den Mittelstimmen hören zu laßen. Dadurch wird alle Vollstimmigkeit verabscheuet, und der Unwissenheit das Wort geredet: So, daß ein solcher gar bald zum völligen Accompagniren gelanget, wenn er bey einer stark bezifferten Baßstimme die nöthigsten Ziffern ausläßet, und dagegen, die ihm beliebigen erwählet: Diese Wahl bestehet entweder in einer 3, 6 oder 5, oder es läuft eine 2 unter ihnen hinweg. Ich sage, daß ohne genugsame Theorie nicht möglich ist, den Generalbaß vollkommen zu erlernen. Kommt man auch durch vieljährige Praxis in den Stand, rechtschaffen accompagniren zu können, welches doch selten geschieht; so können sich dennoch Fälle ereignen, die noch niemals vorgekommen sind, die sodenn, da ihr Ursprung unbekannt, auch müssen ungetastet bleiben. Besitzt man dagegen eine ziemliche Kenntniß in der Theorie, so kann auch ein mittelmäßiger Fleiß es in der Praxis weit bringen. Zudem, so wird durch die Theorie die Beurtheilungskraft geschärft, welches durch die bloße Praxis nicht geschieht.

§. 8.

§. 8.

Was ich oben von Mitgreifung zweyer 5 und 8en gedacht habe, ist nur bey einer starken Vollstimmigkeit zu beobachten. Doch, wenn sie vorher liegen, so können sie auch bey dem simplen Accorde bleiben. Sie kommen in meinen drey Haupt-Accorden mehrentheils gebunden. Wo aber ja eine 5 wegen ihrer Vortreterinn aussen gelaßen wird; so kann die Verdoppelung eines andern Intervalls geschehen. Diejenige Intervallen, die die Verdoppelung gerne über sich leiden, sind folgende, als: d)

Die 5 wird am meisten dopplirt.

In Abwesenheit der 5 hat die 6 die mehreste Verdoppelung.

Die kleine 3 mag auch dopplirt werden.

Nach dieser die 8.

Die große 3 kann wegen ihrer Schärfe nicht oft dopplirt werden. Dieses wären demnach die Grade der Verdoppelung aller vollkommenen Accorde. Die dissonirende Intervallen sind eben nicht nöthig, hieher zu setzen, indem sie mehrentheils zum doppliren ungeschickt sind, ausgenommen bey einer gar zu großen Vollstimmigkeit. Es ist sehr nöthig, daß die rechte Hand jederzeit in einer 8 liege: so mag die Tonart ausweichen, wohinn sie will, so liegen alle Veränderungen der Accorde bereits darinnen. e)

d) Es kommt hier mehrentheils auf das vorherliegende Intervall an. Zum Exempel: der Grundtons-Accord D dur würde mit der rechten Hand ganz vollstimmig angeschlagen, nämlich $\frac{a}{Fis}^{d}$: der Baß hätte darbey seiner Eigenschaft gemäß D^{d}; so klingt dieses dreyfache D ganz gut, wenn auch die linke Hand die 8 im Basse noch darzu griffe. Der Baß gienge darauf von D in Fis; so kann auch in diesem Falle das Fis mit der ganzen vorhergehenden Harmonie liegen bleiben. Bey Solo muß man insonderheit darauf bedacht seyn, niemals dasjenige Intervall auszulassen, das ohnehin nicht in der Oberstimme befindlich ist, und doch zur Harmonie gehöret. Dargegen mag man wohl im Nothfalle diejenige Intervallen außenlaßen, die die Oberstimme führet. Die dissonirende Intervallen, werden nur bey einer sehr starken Voll-

Vollstimmigkeit doppliret. Doch richtet man sich, wie ich bereits erwähnet, nach denen im vorhergehenden Accorde gehabten Intervallen. Kann da ein- oder das andere liegen bleiben, und mit auf den folgenden Accord hinüber geschleifet werden, mit bequemer Dopplirung; so verursacht dieses weiter keine Dissonirung, auch wird diese Verdoppelung öfters genommen, daß ein nachkommendes Intervall desto bequemer in die Finger fällt.

e) Daß es weit leichter, nach dieser Methode das Accompagniren zu erlernen, als: wo man bey einem jeden Accorde die Lage der Hand zu verändern sucht, ist außer allen Zweifel. Die meisten fehlerhaften Gänge entstehen, durch das öftere Springen der rechten Hand. Zudem, so liegen ohnehin alle ganz- und halbe Töne in einer einzigen 8, die nur immer in einer Generalbaßstimme vorkommen: Mithin sehe ich nicht, warum so viele den Gebrauch des vielen Hüpfens anrathen. Es kommt vielleicht von der Regel her: die wiedrige Bewegung soll jederzeit in acht genommen werden: das ist: die Hände sollen entweder von einander oder zu einander gehen, wie ich dieses bereits an einem Orte gemeldet habe. Die Ursach, warum diese Regel gegeben worden, bestehet darinn: damit keine zwey 5 oder 8 einander begegnen sollen. Diese Vermeidung wird weit sicherer durch obige Anleitung zuwege gebracht.

§. 9.

Es wäre gut, wenn man sich gleich Anfangs darzu gewöhnte, den Generalbaß vierstimmig zu erlernen; denn dadurch kommt man in Stand: 1) diejenigen Intervallen, die zur Harmonie eigentlich gehören, von den übrigen, die nur zur Vollstimmigkeit verhelfen, zu unterscheiden. 2) Gelangt man dadurch zu einer Kenntniß aller harmonischen Theile, die hauptsächlich zur Composition erfordert werden, und wird dadurch, auch diese zu erlernen, der Weg gebahnet. Zudem, so bestehen alle Dissonanzen-Accorde aus vier Intervallen, sehr wenige ausgenommen; sowohl diejenigen, die durch meine drey Hauptaccorde entspringen, als auch die fremden ungewöhnlichen und zusammengesetzten. Der einzige ganz vollkommene Grundtons-Accord besitzt nur drey Intervallen. Im Anfange, desgleichen beym Schlusse wird er mit Zuziehung der 8 auch

vierstimmig gehöret. Kommt er in der Mitte eines Stücks vor: so wird meistentheils ein ihm zugehöriges Intervall bereits vorher liegen, wodurch er ebenfalls vierstimmig gemacht wird. Oder es geht ein Intervall vorher, welches in die 8 des Grundtons muß aufgelöset werden. Soviel von der ersten Art.

§. 10.

Die zweyte Art des Accompagnirens bestehet darinn: daß man nach der Eigenschaft des Stücks accompagnire. Hier ist zu erinnern, daß diese, und die letzte Art, aus den vorgehenden entspringet, und nur wegen einiger Verschiedenheit abgesondert ist. Sie wird bey Accompagnirung eines Recitativs gebraucht, und kommt sowohl im Kirchen- als Theatralstile vor f). Sie erfordert eine solche Vollstimmigkeit, als beyde Hände zu fassen, vermögend sind. Zuweilen kann man auch die Intervallen von unten bis oben hinaus, nacheinander anschlagen, doch muß dieses geschwind, und mit einer Deutlichkeit geschehen. Die rechte Hand soll durch dieses Brechen gleichsam die Melodie des zu singenden Tackts, oder so lang die Oberstimme auf der nachherliegenden Baßstimme währet, entdecken. Hierzu aber gehöret eine gemessene Geschwindigkeit, eine große Behutsamkeit und eine starke Beurtheilungskraft, indem diese Brechung der Accorde nicht allezeit währen soll. Es muß hier auf den Zeitraum: auf die Schwürigkeit der Oberstimme: und auf die Stärke des Sängers gesehen werden. Bey Wiederholung eines Accords, welches auch bisweilen geschieht, wird dieses Brechen ausgelassen, und giebt man dafür den simplen, aber ganz vollstimmigen Accord an, doch mit Auslassung der tiefsten, vorher mit angeschlagenen Intervallen g). Nach Beschaffenheit des Sängers, kann man auch die Oberstimme, wenn sie sehr schwere Gänge oder Intervallen hat, ganz gelinde mitspielen, doch muß jederzeit der vollstimmige Accord vorhergehen.

f) Es ist dieses nur von besaiteten Instrumenten zu verstehen. Auf einer Orgel würde die Menge der tiefen Intervallen einen Ekel verursachen: doch soll ein geschickter Organist auch dabey wissen, ab- und zuzugeben;

geben; wenn das Kirchen-Recitativ eine starke Begleitung von Instrumenten erfordert, wie dieses bey den hohen Festen gebräuchlich ist, da manche Strophe mit vollen Chören ausgedrückt wird. Bey dieser Gelegenheit kann der Organist auch greifen und treten, was er vermag.

g) Bey den so genannten Operetten und ordentlichen Cammercantaten, wird die Brechung der Accorde vielmals verändert. Hierinn wird sie sogar bey gewissen Arien, mit großen Beyfall, gut befunden, doch muß der Grundton des Basses jederzeit hervorragen.

§. 11.

In Arien kommt diese Art auch zuweilen vor, daß der Accompagnist einen ganz vollstimmigen Accord entweder auf einmal, oder durch die Brechung vorher angeben muß, zumal wenn ein Forte dabey stehet. Nach diesem pausiret der Baß, und die Singstimme gehet weiter. Bey einer Ruhstandsnote, 𝄐 kann die Vollstimmigkeit und Brechung der Accorde vor- und nachfolgen, wie ich bey der ersten Art bereits angemerket habe. Man trifft auch dieses zuweilen in den Solo an: wenn der Componist dergleichen vorgemeldete Ariengänge nachgeahmet hat, wie auch, wenn beyde Stimmen zu gleicher Zeit stillschweigen. Sie ist auch nützlich zu gebrauchen, wenn die beyden Stimmen in gleichgeltenden aber langsamen Tönen oder Noten einhergehen: Hier kann die Harmonie der rechten Hand, auch dem Basse nachschlagen, brechen, oder sonsten eine Melodie formiren; überhaupt, sie kann bey allen langsamen Melodien, da der Sänger oder Instrumentist keine andern Zierrathen kann oder darf darzu machen, gebraucht werden, wo sie auf vielfache Art ihre Brechung anstellen kann. Sie kömmt hierinn mit dem Accompagnement der Theorbe oder Laute überein.

§. 12.

Die dritte Art entspringt: wenn man durch ein geschicktes Abwechseln der ersten Art, bisweilen Bindungen anzubringen sucht, wo sie der Componist nicht hingesetzet, oder durch Zahlen ausgedruckt hat. 2) Bey Haltung der Oberstimme: Hier kann

man zuweilen einige melodieuse Gänge anbringen. 3) Man kann auch mit der Oberstimme in 3 oder 6ten fortgehen. 4) Wenn man das Thema der Oberstimme mit der rechten Hand zu imitiren trachtet, oder gar nach Gutbefinden ein Gegenthema hören läßt. 5) Da sichs auch zuträgt, daß der Baß bey einer sonst guten Oberstimme schlecht gesetzet ist: Es sey, daß er imitiren könnte, dieses aber aus schlechtem Nachdenken, oder aus Unwissenheit ausgelassen worden. Oder, wo der Baß in geschwinden oder langsamen Tönen einhergehen könnte, gerade das Gegentheil dastehet. In diesem Falle möchte sich der Accompagnist gar wohl der Freyheit bedienen, dieses unter währendem Accompagniren zu verbessern zu suchen. Doch ist hierbey auf die Person, der man accompagniret, zu sehen. Es gehöret zu dieser Ausübung eine große Einsicht, und gründliche Kenntniß der Composition, und ausnehmende Behutsamkeit h).

h) Der vortreffliche Bach besaß diese dritte Art im höchsten Grad. Durch ihn mußte die Oberstimme brilliren. Er gab ihr durch sein grundgeschicktes Accompagniren das Leben, wenn sie keines hatte. Er wußte sie, entweder mit der rechten oder lincken Hand so geschickt nachzuahmen, oder ihr unversehens ein Gegenthema anzubringen, daß der Zuhörer schwören solte, es wäre mit allem Fleiß so gesetzt worden. Dabey wurde das ordentliche Accompagnement sehr wenig verkürzt. Ueberhaupt sein Accompagniren war allezeit wie eine mit dem größten Fleiße ausgearbeitete, und der Oberstimme an die Seite gesetzte concertirende Stimme, wo zu rechter Zeit die Oberstimme brilliren mußte. Dieses Recht wurde sodenn auch dem Basse ohne Nachtheil der Oberstimme überlassen. Genug! wer ihn nicht gehöret, hat sehr vieles nicht gehöret.

§. 13.

Diese letztere Art zu accompagniren hat einigermaßen eine Gleichheit, mit der sogleich anfangs gemeldeten aber zu vermeidenden Manier. Diese ist zu fliehen wegen ihrer überall verlangten Nachahmung der Oberstimme, unnöthigen und beständigen Nachschlagen

schlagen und Brechung der Accorde, verdrießlichen und der Oberstimme abgestohlenen Triller, verhaßten Laufwerks, und anderer Siebensachen. Jene Art hat deren keines. Ihre Nachahmung muß gemäßiget seyn, und bey guter Gelegenheit angebracht werden. Ihre Bindungen müssen der Oberstimme keinen Tort anthun, und nicht immer fortdauern. Ihr Laufwerk muß singend seyn, und nichts wildes an sich haben: Dieser Gesang muß aus der Melodie des Stücks entspringen, und nirgends, ausgenommen, wenn die Oberstimme mit langwährenden Noten eintritt, geschehen. Man kennet hieraus die wesentlichen Theile der dritten Art, und wie weit sie von bemeldter verhaßten und zu fliehenden Manier abgehen.

§. 14.

Dieses wäre demnach der Schluß dieses Theils, wenn mir nicht noch einige Erinnerungen wären beygegangen, die ich zum Besten des Anfängers, in dem nachfolgenden Capitel zeigen werde. Sie bestehen darinn: wie der Anfang und Fortgang zu Erlernung des General-Basses anzustellen, und wie man diese Wissenschaft stuffenweise erreichen solle.

Das XII. Capitel.

Einige nöthige Erinnerungen, zu Erlernung des General-Basses.

§. 1.

Derjenige, der den General-Baß zu erlernen sich vornimmt, der lasse sich folgende Erinnerungen gefallen: a) Sie dienen zum baldesten Begriff dieser Wissenschaft. 1) Wird erfodert, daß man sich in wenigen Handsachen geübet habe, ehe man zum General-Basse schreitet. Es ist aber nicht nöthig, viele Zeit mit Handsachen zu verschwenden, wenn man es nur so weit gebracht hat, daß die linke Hand von einer 8 zu der andern hinauf- und herunterlaufen kann. Doch muß dieses mit einer Fertigkeit geschehen, und zwar durch alle Tonarten. b) 2) Muß man im Treffen eines einfachen aber schlechten Basses geschickt seyn. Dieses ist genug, den Anfang mit Erlernung des General-Basses zu machen.

a) Es wird nichts daran gelegen seyn, die Ursache anzuführen, warum ich dieses Capitel hieher setze, da es sonst zum Anfang gehöret. Einem Anfänger wird es gleich gelten, wo diese Abhandlung stehet. Bezeigt er einigen Wohlgefallen an völliger Lesung dieses Tractats; so wird er am Ende finden, was er bey der Wiederholung in Acht zu nehmen hat. Ein Geübter und Kenner des General-Basses wird ohnehin, diesen Tractat zu lesen, nicht nöthig haben. Er ist auch nicht vor ihn geschrieben worden.

b) Es wäre sehr gut, wenn man einem Anfänger sogleich die stufenmäßige Auf- und Absteigung einer hart- und weichen Tonart bekannt machete: daß er sie mit der linken Hand so lange üben müßte, bis er eine ziemliche Fertigkeit erlangt hätte. Alsdenn könnte man diese Tonart um einen halben Ton höher oder tiefer versetzen, und so wiederum stufenweise durch die ganze 8 verfahren. Diese muß er so lange

trans-

transponiren und üben, bis er alle die 12 harte und 12 weiche Tonarten durchgegangen, und fertig zu spielen erlernet hat. Ich weiß gewiß, diese Uebung würde größer seyn, und mehrern Nutzen bringen, als wenn er viele Partien auswendig gelernet hätte. Wie denn viele eine große Fertigkeit in Handsachen besitzen, und doch nicht einmal die stufenmäßige Auf- und Absteigung einer jeden Tonart wissen, noch weniger spielen können: da doch die Größe der Intervallen, oder die Abmessung der Stufen einer Octav auf dem Claviere in allen Tonarten gleich ist. Zum Exempel: D dur ist um einen Ton tiefer als E dur; mithin wie die Stufen in D dur, so sind sie auch in E dur anzutreffen, wie ich dieses bereits an einem andern Orte angeführet habe. Auf der 4 des D dur, ingleichen auf der 7 liegen die beyden halben Töne, nämlich G und cis, so wie sie in E dur befindlich sind, allwo um einen Ton höher A und Dis anzutreffen.

§. 2.

Nach diesem gebe man sich Mühe, die Intervallen kennen zu lernen, wozu die zwey Intervallen-Tabellen genugsame Anleitung geben. Wie sie zu gebrauchen, ist dabey angezeiget worden. Die nöthigsten Intervallen soll man sehr fertig wissen. Man setzt auch hier im Voraus, daß ein Anfänger wisse, daß ein vollkommener Accord auch aus drey vollkommenen Intervallen bestehet, nämlich aus $\frac{8}{3}$. Weis er dieses, so kann er auch leichtlich abzählen, daß die 2 gleich unter der 3, die 4 aber gleich über der 3 sich befindet: die 6 liegt über der 5, und die 7 befindet sich unter der 8: Die übrigen Intervallen sind meistentheils zum ersten Anfange nicht so nothwendig zu wissen, sondern man kann sie durch eine geringe Einsicht in ermeldeten Tabellen vollends erlernen.

§. 3.

Diese bemeldete Kenntniß der Intervallen geht vorher: Ein Anfänger soll sie wissen, ehe er zu der Praxis des General-Basses schreitet. Anfangs muß man sie wenigstens in acht Tonarten zu unterscheiden wissen, als da sind: *C* dur, *A* moll, *G* dur, *E* moll, *D* dur, *H* moll, *A* dur, *Fis* moll. Desgleichen in 6 Tonarten, welche b bey sich führen, als: *F* dur, *D* moll,

B dur, *G* moll, *Dis* dur, *C* moll. Von diesen, als den gewöhnlichsten Tonarten, kann man eine Tonart nebst ihren Anverwandtschaften erwählen, und alle darinn gewöhnliche Intervallen wohl untersuchen. c) Sodenn mache man sich die übrigen allhier benannten bekannt, und, ob sie unter die Dur- oder Moll-Tonarten gehören, welches allezeit an der 3 zu sehen ist. Die große 3 wird durch ♯ oder ♮ vorgestellet: die kleine erkennet man durch beygesetztes ♭ oder auch ♮. Jene besteht aus zwey ganzen Tönen, diese aber aus einem ganzen und einem halben Tone. Die Vorzeichnung einer jeden Tonart ist auch zu merken ꝛc.

c) Wenn man sie nur Anfangs in einer Tonart recht weiß, jedoch mit diesem Unterschiede: daß man wisse, welche Intervallen in dieser Tonart groß oder klein sind. Zum Exempel: C dur hat die gewöhnlich große 3, die kleine 4 und die große 7. Die übrigen als die 2, 5 und 6 haben ihre vollkommene Größe. C moll ist meistentheils nur wegen seiner kleinen 3 unterschieden. Die sonst hieher gehörige kleine 6 und auch kleine 7 sind selten anzutreffen. Obwohl die kleine 6 beym heutigen Geschmacke ziemlich empor gehoben wird, und sich nebst der kleinen 3 von C dur zu unterscheiden trachtet; so erlangt die kleine 7 doch nimmermehr dieses Recht. Diese zeigt sich nur klein bey der Vorzeichnung. In dem Stücke aber, wird man sie niemals, außer im Durchgange gewahr, und da, wird sie auch oft vertrieben. Das erste Capitel von den Intervallen giebt noch mehrere Erläuterung.

§. 4.

Hat ein Anfänger diese Aufgaben wohl gefaßt: so mache er sich meine, im dritten Capitel angewiesene und erklärte drey Haupt-Accorde bekannt, und zwar in dem erwählten Tone, und dessen anverwandten Tonarten. Suche sie, nebst ihren Umwendungen, recht wohl ins Gedächtniß zu fassen. d) Ingleichen mache er sich die Zahlen, die durch die Umwendungen entspringen, bekannt. Diese Aufgabe ist desto leichter zu erlernen, dieweil sie nur aus dreyen Accorden bestehet, die noch dazu in der rechten Hand unverändert liegen bleiben. Deren Umwendung bloß durch die

linke

linke Hand, in Versetzung des Basses geschieht. Hat man dieses auch gefasset: so hat man bereits eine ziemliche Kenntniß des General-Basses erlangt, insonderheit, wenn die Bekanntmachung der übrigen Tonarten hinzu kommt.

d) Diese Art den General-Baß zu erlernen, ist sonder Zweifel die leichteste. Bedenke man! wie viel Zeit wird bloß auf die practische Kenntniß so vieler Accorde angewendet? wie viel Uebung gehört hierzu? Bey dieser Anweisung, sind in jeder Tonart nur drey Accorde in Acht zu nehmen. Der Baß mag auch springen, wohin er will, so muß er doch jederzeit in eine Umwendung der drey Haupt-Accorde springen, wobey die rechte Hand bey einem jeden von diesen dreyen Accorden in ihrer einmal eingenommenen Lage bleibet, ohne daraus zu weichen.

§. 5.

Nach diesem nehme man eine bezifferte Baßstimme, die aus dem erwählten Tone gesetzet ist: gehe solche bedachtsam durch. Man wird finden, daß sie, wenn sie nicht gar zu künstlich verfertiget worden, keine Accorde weiter besitzen wird, als die drey bemeldte Haupt-Accorde, und ihre Umwendungen. Die Untersuchung muß, nachdem der Baß in andere Tonarten weicht, auch nach diesen angestellet werden: Denn so bald die anfängliche Tonart in ihre nächst anverwandte Tonart ausgewichen ist; so bald muß man es in dieser neuen Tonart untersuchen. Zum Exempel: *C* dur weicht zuerst in die 5, nämlich in *G* dur aus; so muß man die drey Haupt-Accorde wiederum nach der Tonart *G* dur untersuchen: Denn da wäre der 4ten Accord *C*, der 5ten Accord *D*, der neue Grundton *G*. Eine jede Ausweichung zu erkennen, habe ich im vorhergehenden Capitel angewiesen: Nämlich, daß man sie jederzeit an der großen 7 erkennen solle. Ob sie hart oder weich, läßt sich aus der Anverwandtschaft des anfangenden Tons schließen. Ich habe bereits an einem Orte gesaget, daß die nächste anverwandten Tonarten nicht mehr, als um ein ♯ oder um ein ♭ mehr oder weniger sollen unterschieden seyn. Tritt ein neues ♯ oder ♭ auf,

so ist die Tonart ausgewichen. Dieses neue * oder ♮ ist jederzeit die große 3 des neuen 5ten Accordes.

§. 6.

Nach dieser Untersuchung, bespielet man die bezifferte Baßstimme, und zwar, werden die drey Accorde mit der rechten Hand gegriffen, und so lang wiederholet, als keine Austretung in andere Tonarten erfolgt. Die drey Haupt-Accorde folgen meistentheils nach ihrer Rangordnung, als; Der Grundtons-Accord oder seine Umwendungen; Der 4ten Accord oder seine Umwendungen; Der 5ten Accord oder seine Umwendungen. Doch geschiehts auch, daß der 4ten Accord in ein- bis zweyen Täckten ausgelassen wird, und dagegen nur der erste und dritte erscheinet. Die Ursach ist diese: die zum Baß gesetzte Oberstimme hat zuweilen kein Intervall, das da im 4ten Accorde befindlich wäre, mithin muß dieses wegbleiben. Weil aber auch Intervallen im 4ten Accorde zugegen sind, die zugleich im 5ten Accorde angetroffen werden: mithin ein Anfänger nicht wissen könnte; ob er den 4ten oder 5ten Accord greifen solle; so dienet hierauf: daß, wenn auf ein solches Intervall, sogleich der Grundtons-Accord oder dessen Umwendungen nachtreten, dieses Intervall zum 5ten Accord gehöre. Wo aber diese Nachfolge nicht geschieht: so gehöret es in den 4ten Accord. Nun diese Baßstimme muß so oft bespielet werden, bis diese praktische Ausübung, der vorhergegangenen theoretischen gleich kommt.

§. 7.

Wenn man die bemeldte drey Haupt-Accorde wohl begriffen, und sie durch ein öfteres Bespielen in die Uebung gebracht hat: so wendet man sich zum 4ten Capitel: woher die übrigen Bezeichnungen oder Dissonanz-Accorde entspringen. Bey genauer Untersuchung dieses Capitels, wird man alle noch übrige fremde Accorde des General-Basses erkennen lernen. Dieweil man aber auch Baßstimmen könnte antreffen, worinn sehr fremde Auflösungen

gen

gen stünden: Zum Exempel: es erschiene anstatt des Grundtons-Accordes, der auf den 5ten Accord nachfolgen sollte, ein ganz anderer und fremder Accord; so lese man das 7te Capitel: von ungemeinen oder fremden Auflösungen: und mache sich, die darinn befindlichen Regeln, Anmerkungen, nebst den enthaltenen Exempeln bekannt. Nach diesen werden auch dergleichen Sätze ganz bekannt, und leicht in die Hand gehen.

§. 8.

Wenn diese Aufgaben durchgegangen, und rechtschaffen geübet worden; so wäre auch anzurathen, daß man ermeldte drey Haupt-Accorde in allen 24 Tonarten versuchte, welches doch in Ansehung einer so von geringen Anzahl Accorden sehr leicht wäre. Ich weis gewiß, auch diese Uebung würde großen Nutzen nach sich ziehen. Man trifft genug Leute an, die da in den, im täglichen Gebrauche stehenden Ton-Arten, eine gute Kenntniß und Fertigkeit zum Accompagniren haben: allein, kommt von ungefähr eine Ausweichung in die ungewohnte Tonarten, als: in *Cis* dur und moll, *Fis* dur, *Dis* moll, *Gis* dur und moll; so wissen sie sich oftmals weder zu rathen, noch zu helfen, und sind daher nur bedacht, die gute Harmonie zu schonen. Durch diese geringe Uebung, kann man gar bald in den Stand kommen, alle nur mögliche Tonarten accompagniren zu können. Diese werden bekannt, wie auch die vornehmsten Accorde. Man erlangt auch eine große Leichtigkeit und Fertigkeit im Präludiren, welches doch ein beträchtlicher Theil der Organisten-Kunst mit ist.

§. 9.

Die letzte Aufgabe bestünde darinn: daß man die übrigen Capitel dieses Tractats noch untersuchte. Hierdurch würde das Präludiren ungemein erleichtert, als auch der Weg zum Fantasiren gebahnt werden, dieweil die vielmalige Veränderung der Oberstimme und des Basses, Gelegenheit zu Erfindung allerhand Melodien an die Hand giebt. Wer sich endlich die Mühe nehmen

wollte, alle Tabellen durchzugehen, nämlich: so vielerley Accorde und Auflösungen dieselbe enthalten, der würde auch diese Anwendung der Zeit nicht bereuen dürfen.

§. 10.

Endlich ist auch dieses kein geringer Nutzen, den man sich durch diese aufrichtige Anleitung zu versprechen hat. Man wird dadurch geschickt, eine Baßstimme mit leichter Mühe beziffern zu wissen, desgleichen eine unbezifferte Baßstimme bespielen zu können; wenn man nur die so wenigen Accorde und ihre Umwendungen, nebst den fremden Accorden wohl gefaßt hat. Man verstehet aber hier nicht alle Baßstimmen: diese zu beziffern wäre ohne eine genaue Untersuchung der Oberstimmen nicht möglich. Man trift, wie ich schon oben erwähnet habe, einige Stücke an, zum Exempel: in Messen, und andern Kirchen-Sachen, auch in einigen so genannten Cammer-Trio ꝛc., die von Anfang bis zu Ende gebunden sind, so, daß immer eine Dissonanz der andern die Hand bietet, auch übrigens gar oft aus der Ordnung der gemeinen Bindungen gehen. Ingleichen, außer der anfänglichen Tonart, und etlichen nothwendigen Cadenzen, haften sie auf keiner Tonart, indem die Melodie beständig herum flattert, ohne daß man weis, woher sie kommt, noch wohin sie geht e). Diese Stücke, da sie von der natürlichen, schönsten und simplen Art so weit abgehen; so sind sie auch ohne Beyhülfe der Oberstimmen unmöglich zu beziffern.

e) Diese Art zu componiren wird von einigen, vor keine geringe Schönheit gehalten: deswegen, weil sie aus dem natürlichen ins verkünstelte fällt. Wenn man zum Exempel: eine Melodie in C dur anfienge: brächte sodenn alle in der 8 liegende Semitonien darinnen an. Hieße dieses Ordnung? wozu insonderheit die Natur und das Ohr sich gewöhnen solle. Außerordentliche fremde Gedanken unter eine natürlichfließende Melodie zu mischen, und zu vereinigen wissen, ist gewiß eine große Geschicklichkeit, gehört zur hohen musicalischen Schreibart, und ist nur denjenigen eigen, die Talent, Erfahrung, gute Beurtheilungs-

lungskraft, und überhaupt dasjenige besitzen, was zu einem erfahrnen Componisten erfordert wird. Mit den Semitonien muß man sparsam umgehen, wo sie das gute besser machen sollen. Eine beständige Kette von Bindungen ist auch nicht zu verwerfen, wenn ihr Entzweck eine besondere Leidenschaft zum Grunde hat.

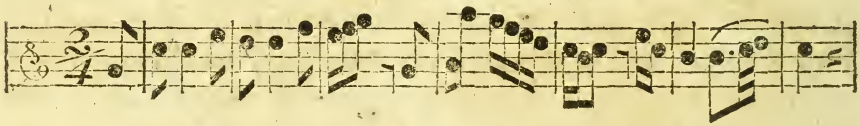
§. 11.

Bey dem Accompagniren einer unbezifferten Baßstimme, hat man sich auch an vorgemeldete häufige Bindungen durchaus nicht zu kehren. Man hält sich allein, an die schon so oft angeführte drey Accorde, und giebt nach deren Anleitung, die Umwendungen rein und deutlich an. Die Bindungen sind nichts anders, als Verweil- oder Verzögerungen eines Intervalls zu nennen. Dieses indem es liegen bleibet, wenn seine Zugehörige verschwinden, so wird es mit zu der fremden Harmonie gezogen, und weicht alsdenn daselbst erst hinweg, wie ich von deren Entstehung bereits im Vorberichte eine Regel gegeben habe. Wenn ein Accompagnist wollte einem Sänger oder Instrumentisten allezeit nachgeben, oder mit dem Tackte zurück halten, wenn dieser nichts als Schleifungen, Vorschläge ꝛc. ꝛc. anbrächte, wie dieses häufig angetroffen wird: wie würden beyde bestehen? Dieses ist der freye Wille desjenigen, der sich hören läßt, und geschieht, in Ansehung seines eigenen Geschmackes, nur mit dem Unterschiede: daß bey jenen die Bindungen auf dem Papiere vorgestellt werden, die dieser aus freyen Willen vorbringt, ohne, daß er durch die in Noten ausgedrückte Melodie verbindlich wäre.

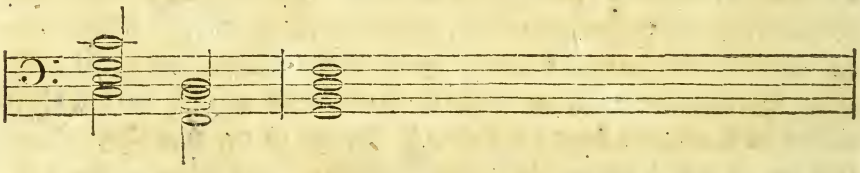
§. 12.

Dieses wäre demnach der Beschluß dieses Tractats; weil ich aber hier und da einige Anmerkungen, die eigentlich zur Composition gehören, hinzu gesetzet habe; so will ich den Anfängern zum Besten auch noch den Nutzen der drey Haupt-Accorde in der Composition klärlich zeigen, und beweisen, daß man auch bloß durch deren Kenntniß einen regelmäßigen Baß zu einer aufgegebenen Melodie oder Oberstimme verfertigen könne. Künstlich kann

man diesen Baß nicht nennen, aber doch gründlich. Ein Anfänger darf nur diese drey Haupt-Accorde in den gebräuchlichsten Tonarten wissen, so ist es genug. Weis er auch dieses nicht, und er besitzt nur eine Tabelle über diese drey Accorde durch die gebräuchlichsten Tonarten; so kann er sich dadurch Raths erholen; mithin einen Baß zu einer Oberstimme verfertigen. Zum Exempel: man begehrte zu dieser Melodie einen Baß, als:



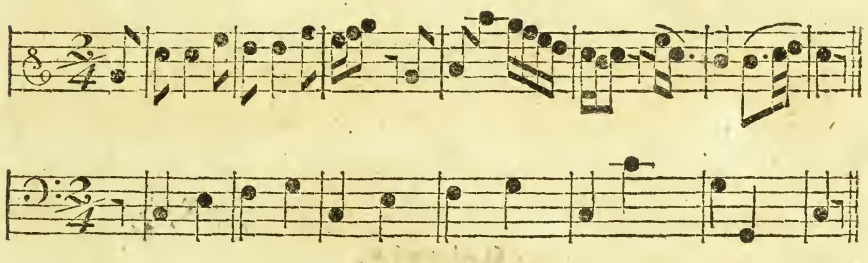
Da man nun aus dem Anfange und Ende erkennet, daß diese Melodie aus *C* dur gehet, auch wegen Abwesenheit der ♯ und ♭ keine andere Modulation besitzet; so schreibt man seine drey Accorde beyseite, als:



Sodenn dienet zur Nachricht, daß man allezeit die zwey untersten Intervallen als ordentliche Baß- oder Grund-Noten ansehen und gebrauchen kann, mithin mit solchen abwechseln darf. Nun siehet man, daß der erste Tackt keine andere Töne enthält, als die im ersten Accorde zu finden: (Obgleich C im zweyten Accorde, so ist doch E nicht darinnen anzutreffen). Im zweyten Tackte erscheinet D und F, beyde Töne sind im zweyten und im dritten Accorde befindlich; daher kann die Rangordnung dieser Accorde wohl in Obacht genommen werden, und zuerst der 4ten Accord, und sodenn der 5ten Accord gesetzt werden: (der 5ten Accord muß zuletzt kommen, weil sogleich darauf wieder der Grundton folget) Der dritte Tackt besitzt drey Töne, die in den ersten Accord gehören, der vierte Ton geht wegen seiner Geschwindigkeit durch. Hier

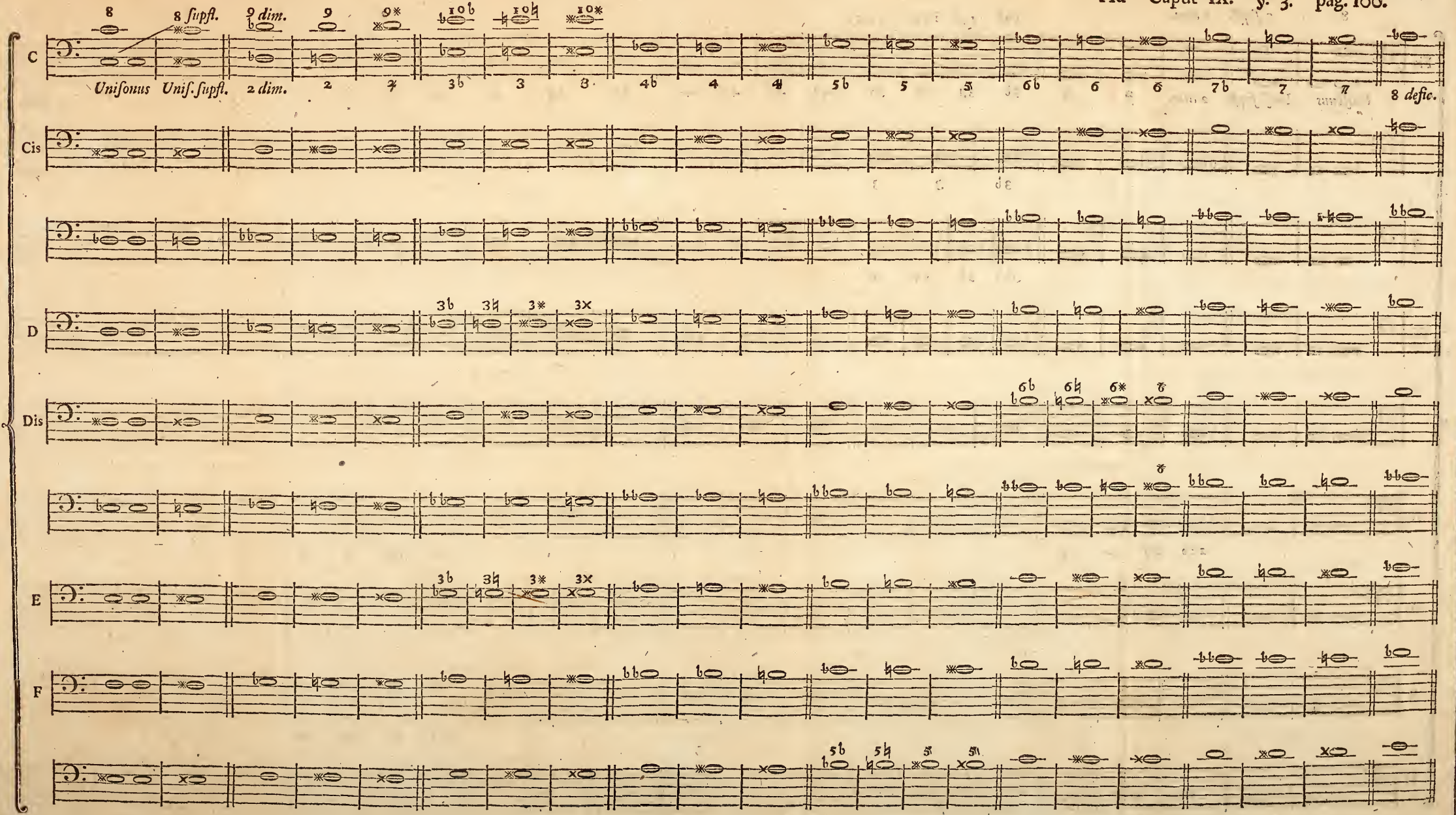
können

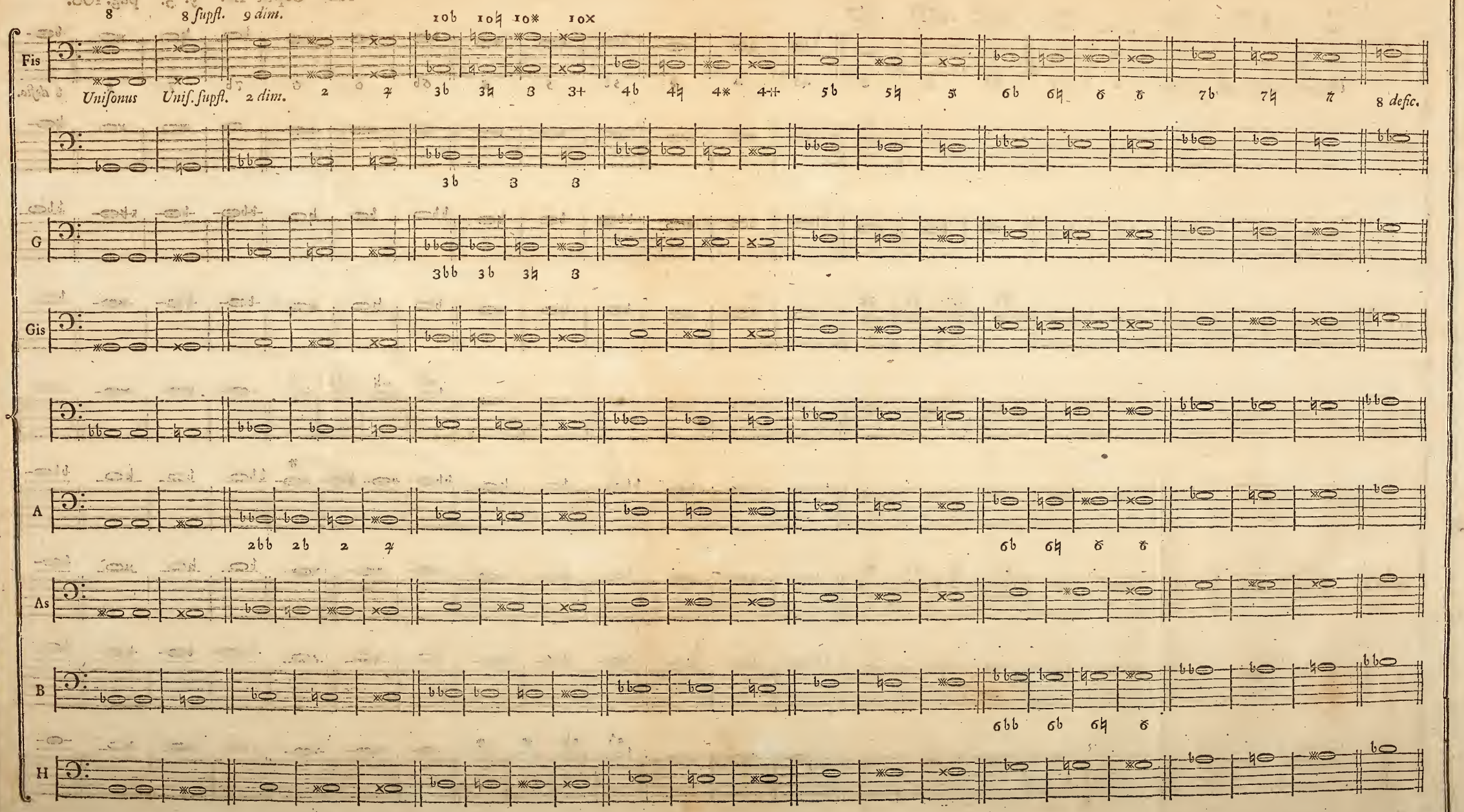
können abermal die zwey untersten Intervallen des Grundtons abwechseln. Der 4te Tackt hat in der ersten Hälfte A, welches in den 4ten Accord gehöret: die andere Hälfte besitzt drey Noten, die im 5ten Accorde anzutreffen. Der 5te Tackt gehört wieder zum ersten Accord. Der 6te Tackt zeigt: wie sich auch Fälle ereignen können, wo der 4ten Accord gar ausgelassen wird: wäre daher der ganze Baß zur ganzen Melodie:



So viel dermalen. Der zweyte Theil wird mehrers lehren. Folget man der in diesem Tractate gezeigten Anweisung; so wird es sich gar bald ausweisen: ob diese gegebene Lehren redlich, und treu gemeynet sind. Der einfache Nutzen dieses Theils, wird sich in der Anweisung zur Composition im zweyten Theile gedoppelt zeigen.

Leipzig,
Gedruckt, bey Johann Gottlob Immanuel Breitkopf.
1756.


C
Cis
D
Dis
E
F
Unisonus
Unis. supsl.
2 dim.
8 defic.


8
8 supſt. 9 dim.
10♭ 10♮ 10* 10X
Fis
Uniſonus Uniſ. supſt. 2 dim. 2 7 3♭ 3♮ 3 3+ 4♭ 4♮ 4* 4+ 5♭ 5♮ 5 6♭ 6♮ 6 6 7♭ 7♮ 7 8 defic.
3♭ 3 3
G
3♭♭ 3♭ 3♮ 3
Gis
A
2♭♭ 2♭ 2 7
6♭ 6♮ 6 6
As
B
6♭♭ 6♭ 6♮ 6
H

Lusingando. Persuadendo.
Sotto voce. mit Verstellung

G. P. L. Bindery.
NOV 9 1911